I. Biografie

Klemens Renoldner

1. Voraussetzungen 1
2. Kindheitsbilder, Verletzungen, Anerkennung 2
3. Lebensstil, erste Begegnungen mit Literatur 7
4. Schule 8
5. Universität 10
6. Frühwerk – Jugendliche Revolte, ästhetischer Pluralismus 12
7. Enthusiastisches Provisorium 14
8. Der Erste Weltkrieg – Ende des Provisoriums? 16
9. Abschied von Wien – Rückzug in die Provinz 20
10. Nach Europa – und darüber hinaus 24
11. Die Reise in die Sowjetunion 1928 25
12. Die unpolitische Politik – Zweigs Europareden 27
13. Abschied von Salzburg 29
14. Englische Jahre 32
15. Kriegsbeginn 1939 – Adieu Europa 33
16. Der Herkunftskomplex – Österreich, mit und ohne Nostalgie 34
17. USA – Brasilien 36
18. Petrópolis – Das letzte halbe Jahr 37

1. Voraussetzungen

Die Geschichte eines Dichter-Lebens von ihrem Ende her zu erzählen, mag reizvoll sein, allerdings ist dabei nur schwer zu vermeiden, dass man den Blick zu sehr auf die letzte Lebenszeit, die letzten Werke, die Umstände des Todes und auf die zeitgenössische Wirkung des Autors am Ende seines Lebens richtet. Zweigs Biografie mit dem Bericht über seinen Suizid zu eröffnen und Werk und Lebensumstände wie durch eine Folie der letzten Monate im Exil zu betrachten, kann Kausalitäten erzeugen, die irreführend sind.

Erstaunlicherweise haben sich mehrere Biografen dennoch dazu verleiten lassen, noch bevor sie von Stefan Zweigs Kindheit und Jugend erzählen, von seiner letzten Lebenszeit zu berichten. Diese Art einer dramatischen Zuspitzung, den Tod mit dem Beginn des Lebens zu verschränken, mag erzähltechnisch gesehen raffiniert erscheinen, der Verfasser wird sich aber von dem Vorwurf nicht freisprechen lassen können, die Perspektive um eines Effekts willen auf den Kopf zu stellen. Schwerlich wird man Zweigs Entscheidung, mit 60 Jahren aus dem Leben zu scheiden, als das bedeutendste Ereignis seiner Biografie bezeichnen können. Ohne Zweifel sind sein literarisches Werk und seine vielfältigen Aktivitäten als Vermittler sowohl im deutschsprachigen wie im europäischen Literaturbetrieb die beiden bedeutendsten Tatsachen seiner Lebensgeschichte. Daher werden hier, den Absichten eines Handbuches entsprechend und ohne die verdienstvollen Ergebnisse einiger Biografien zu repetieren, Schwerpunkte auf einzelne Lebensphasen gesetzt, wobei gelegentlich bisherige Lebensdarstellungen rekapituliert und thesenhaft ergänzt werden. So wird zu Beginn ausführlicher von

Zweigs Kindheit und Jugend in Wien berichtet, von Lebensjahren, über die nur wenig bekannt ist und die doch im literarischen Werk, auf verdeckte Weise, deutliche Spuren hinterlassen haben.

2. Kindheitsbilder, Verletzungen, Anerkennung

Stefan Zweig wurde am 28. November 1881 in Wien geboren. Das Geburtshaus am Schottenring 14, im großbürgerlichen ersten Bezirk, direkt neben der Wiener Börse gelegen, wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Neben dem Eingang in das Nachfolge-Gebäude erinnert eine Marmortafel an den hier Geborenen. Die Mutter Stefan Zweigs, Ida Zweig (1854–1938), geborene Brettauer, war in der italienischen Hafenstadt Ancona zur Welt gekommen, wo sie die ersten siebzehn Jahre ihres Lebens verbracht hatte. Die Brettauers waren eine begüterte jüdische Vorarlberger Bankiers-Familie, die nicht nur in Österreich und Italien, sondern in mehreren Ländern Europas tätig war. Moriz Zweig (1845–1926), der Vater Stefan Zweigs, stammte aus einer jüdischen Familie aus Prossnitz (heute Prostějov) im Landkreis Olmütz (heute Olomouc) in Mähren, 18 Kilometer südwestlich der Kreisstadt Olmütz. Moriz Zweig war mit seinem Vater Hermann, einem Textil-Kaufmann („Zwischenhandel mit Fertigprodukten"; Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 21), 1850 nach Wien gekommen. Er kaufte 1878 in Ober-Rosenthal (heute Horní Růžodol) bei Reichenberg (heute Liberec), im Nordwesten Böhmens gelegen, eine kleine Maschinen-Weberei und entwickelte sie in den folgenden Jahren zu einem florierenden Unternehmen. Die Firma Moriz Zweig unterhielt auch in Wien ein Büro, in der Eßlinggasse 13, unweit des Grandhotels Métropole.

Der Altersunterschied zwischen Ida Brettauer und Moriz Zweig betrug neun Jahre, die beiden hatten sich in Wien kennengelernt und waren, auch wenn sie mit Deutsch als Muttersprache aufgewachsen waren, in fremdsprachigen Ländern geboren worden. Moriz Zweig sprach neben Deutsch auch Tschechisch, Französisch und Englisch, Ida Brettauer Italienisch und Französisch – hier ist der Grundstein für das kosmopolitische Selbstverständnis der Söhne Alfred und Stefan gelegt. Sie sollten, obwohl es nicht in der Schule unterrichtet wurde, auch die französische und italienische Sprache einigermaßen erlernen. Die Umstände ihrer Herkunft bedeuteten aber auch, dass sich Zweigs Eltern in Wien erst neu etablieren bzw. behaupten mussten. Ihre Familiengeschichten verbanden sich also nicht mit traditionellen Wiener Familien, auch wenn man sich in ihrer unmittelbaren Nähe eingerichtet hatte. Obwohl geografisch nahe, gab es zu den aus Osteuropa nach Wien gekommenen, sozial deklassierten Juden in der Leopoldstadt, dem zweiten Gemeindebezirk, keine Beziehungen (vgl. Zweig 2017, S. 658ff.). Zweig unterhielt in jungen Jahren Freundschaften mit einigen ostjüdischen Künstlern, in seinem Werk werden ‚Ostjuden' bzw. ‚neureiche' Juden, Emporkömmlinge, die auf zweifelhafte Weise aus unteren sozialen Schichten ins Bürgertum aufgestiegen sind, aber meist mit Häme bedacht (vgl. *Untergang eines Herzens*, 1927; *Ungeduld des Herzens*, 1939). Der Stolz des Bürgersohns, der aus dem ersten Wiener Gemeindebezirk stammte, wird auch in den Erzählungen bei der meist holzschnittartigen Darstellung von Figuren aus dem Proletariat deutlich: Hinter der erklärten Sympathie für sozial Gescheiterte, dämonisch Zerrissene und Verlierer der Geschichte wird nicht selten der herablassende Blick des Bürgers erkennbar, der Empathie nur vorgibt (vgl. *Die Gouvernante*, 1907; *Die Mondscheingasse*, 1914; *Leporella*, 1928; *Schachnovelle*, 1942; vgl. die Darstellung der Armut in den Favelas in *Brasilien. Ein Land der Zukunft*, 1941).

Die Hochzeit von Ida Brettauer und Moriz Zweig fand im September 1878 in Wien statt, „nach liberalem Ritus der Israelischen Allianz" (Dines 2006, S. 120). 1879 kam Alfred, Stefan Zweigs älterer Bruder, zur Welt. Er trat schon früh als Juniorchef in die Firma des Vaters ein. Die Söhne Alfred und Stefan waren vermutlich bereits ab 1905 Teilhaber der väterlichen Textilfabrik, sodass sie an den beträchtlichen Gewinnen beteiligt waren. Zweig selbst nannte seinen Vater einen „Millionär" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 23). Der ältere Bruder übernahm später die Weberei und führte sie, da er die tschechische Staatsbürgerschaft besaß, auch nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und der Gründung der Tschechischen Republik bis ins Jahr 1938 weiter.

Über das Familienleben, über Kindheit und Jugend Stefan Zweigs gibt es nur rudimentäre Auskünfte. Dass er wenig sportlich war, mit 13 Jahren den Klavierunterricht quittierte (vgl. Matuschek 2006, S. 33), dafür aber mit dem Vater und dem Bruder die Wiener Oper oder den Musikverein besuchte – was der Mutter wegen ihrer nach Stefan Zweigs Geburt einsetzenden Schwerhörigkeit (vgl. Matuschek 2006, S. 23f.) nicht mehr möglich war – soll in Hinblick auf Zweigs späteres Interesse an der Musik erwähnt sein. Hingegen muss die Aussage, der Gymnasiast habe jede Premiere im Wiener Burgtheater besucht, wie viele Auskünfte in *Die Welt von Gestern* (1942), als irreführend oder zumindest reichlich stilisiert verstanden werden: „Denn daß wir Gymnasiasten uns zu jeder Premiere drängten, war selbstverständlich; wie hätte man sich vor den glücklicheren Kollegen geschämt, wenn man nicht am nächsten Morgen in der Schule hätte jedes Detail berichten können?" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 56; vgl. Zweig 2017, S. 654)

Für Stefans und Alfreds Kindheit spielten eine slowakische Amme namens Margarete und die aus der Schweiz stammende Gouvernante Hermine Knecht eine wichtige Rolle (vgl. Matuschek 2006, S. 26f.). Natürlich kennen wir die Schulen, die Stefan Zweig besucht hat – fünf Jahre Volksschule, acht Jahre humanistisches Gymnasium, mit Latein und Griechisch –, und auch die Zeugnisse seiner Jahre am Gymnasium sind erhalten. Unbestritten ist auch, dass die Familie Zweig nicht besonders religiös war, man besuchte gelegentlich die Synagoge, vor allem an hohen Festtagen. Von der Familie des Vaters heißt es bei Zweig: „Früh vom orthodox Religiösen emanzipiert, waren sie leidenschaftliche Anhänger der Zeitreligion des ‚Fortschritts'" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 20). Andererseits muss erwähnt werden, dass sich Ida und Moriz Zweig auch nicht christlich taufen ließen, was vielen Juden in Wien durchaus erstrebenswert erschienen war.

Bezeichnend ist, dass Stefan Zweig in *Die Welt von Gestern* nach dem Hinweis auf die Großeltern, nach der Vorstellung der Familiengeschichten der Eltern sowie deren Lebensprinzipien und charakterlichen Eigenheiten, keine persönlichen Schilderungen über das eigene Familienleben in Wien folgen lässt (vgl. S. 20ff.). Gewiss, Zweig hat in der Einleitung des Buches erklärt, er werde keine private Autobiografie schreiben. In mehreren Kapiteln hält er sich aber keineswegs an die selbstgewählte Prämisse. Auffällig ist jedenfalls, dass er seine Kindheitsjahre mit keinem Wort erwähnt und gleich mit einem Überblick über das kulturelle Leben Wiens um 1900 anschließt (vgl. S. 27). Und das, obwohl seine Eltern ein eher zurückgezogenes Leben führten und mit der eleganten Wiener Gesellschaft nur am Rande, mit den vom jungen Zweig bald

verehrten Wiener Künstlern, Literaten, Malern und Musikern kaum in Berührung kamen. Seinen Vater, so Zweig, habe ein „Wesenszug zum Privaten, zum Anonymen der Lebenshaltung" ausgezeichnet (S. 23), und diese Neigung hat der Sohn zweifelsohne übernommen, nicht nur bei der Abfassung der *Welt von Gestern* (vgl. Zweig 2017, S. 655).

Wenn es um die Kindheit des Autors geht, beziehen sich die meisten Biografen auf die Auskünfte von Stefan Zweigs erster Ehefrau Friderike, die 1947, fünf Jahre nach dem Tod ihres Ex-Mannes, erstmals veröffentlicht wurden. Stefan Zweig, der Friderike von Winternitz als 31-Jähriger kennengelernt hatte, erzählte auch ihr über seine Kindheit und Jugend nur wenig. Friderike berichtet, Stefan Zweig habe über seine Kindheitseindrücke deswegen kaum gesprochen, um Schilderungen von „Verletzungen" (F. Zweig 1948, S. 14) zu vermeiden. Sie spricht von „Zusammenstöße[n] mit der Welt der Erwachsenen" in Zweigs Kindheit, „die ihn irgendwie verletzt und seine Empfindlichkeit verfeinert hatten" (S. 16). Aus „Scheu" und „seelische[r] Schamhaftigkeit" habe er sogar seine Jugendfreunde gemieden (S. 15).

Friderike Zweigs Schilderungen haben den Blick und die späteren Darstellungen geprägt, und in mehreren Biografien finden sich, mehr oder weniger direkt übernommen, ihre Auskünfte als authentische wieder. Oliver Matuschek berichtet davon, dass Stefan Zweigs Bruder Alfred, der 1938 in die USA emigriert war und bis 1977 in New York lebte, nach dem Erscheinen von Friderikes Biografie an verschiedene Adressaten zahlreiche Briefe geschrieben habe, in denen er ihre Sichtweise richtigzustellen suchte. Dabei spielten insbesondere Friderikes Darstellungen des Familienlebens im Hause Zweig eine Rolle (vgl. Matuschek 2006, S. 14f.).

Bei allen Vorbehalten, die man gegen Friderike Zweigs Erinnerungen *Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte* vorbringen mag, sollte man sich jedoch einer voreiligen Verurteilung dieses Buches, zumindest soweit es die frühen Lebensjahre Stefan Zweigs betrifft, nicht anschließen. Und auch wenn man die Gewichtung und Ausdeutung einzelner Anekdoten, die Friderike vorträgt, nicht zur Gänze teilt, so klingt es doch plausibel, wenn die Autorin berichtet, dass sich der junge Stefan Zweig als „sonst sanftes zärtliches Kind […] plötzlich in einen kleinen Wilden verwandeln [konnte]" (S. 8) und er nach „zahllose[n] Konflikte[n]" mit der Mutter auch wiederholt herbe Niederlagen einstecken musste, „von denen er einige nie verwunden hat" (S. 8), sodass er auch als Erwachsener gegenüber seiner Mutter „noch voller Kritik und Ressentiment" gewesen sei (S. 9). Auch ihr Hinweis, dass sich, bei aller Kritik an den zweifellos „unerfreulichen Kindheitserlebnissen" (S. 12) und der Auflehnung gegen das autoritäre Wiener Familienmuster, bei dem Erwachsenen ähnliche Verhaltensweisen bemerkbar machten und Stefan Zweig „ohne jeden vernünftigen Grund streng wie ein Molierescher Vormund" sein konnte und „Verbote wieder einführen [wollte], unter denen er selbst gelitten" hatte (S. 12), kann wohl als zutreffend angenommen werden.

Matuschek war der Erste, der in seiner Biografie die Briefe Alfred Zweigs und weitere Materialien auswerten konnte (vgl. Matuschek 2006, S. 14f.). In diesem Punkt wird man also Donald A. Praters Zweig-Biografie aus dem Jahre 1972, die 1981 zum hundertsten Geburtstag Zweigs in einer überarbeiteten Version in deutscher Sprache veröffentlicht wurde, mit einiger Vorsicht begegnen müssen, auch wenn diese sonst durchaus ihre Gültigkeit hat (vgl. Prater 1981). Prater war durch die persönlichen Begegnungen und Gespräche mit Friderike Zweig und ihren Töchtern, die er in den 1960er Jahren führen konnte, zweifellos in ihrem Sinne beeinflusst.

Resümiert man die Informationen, die uns über Zweigs Kindheit und die Beziehung zu seinen Eltern zugänglich sind, so ergibt sich der Eindruck einer erheblichen Distanz zwischen Eltern und Kindern. Der rigorose, strenge, häufig zum Klavierspiel zurückgezogene, für die Kinder oft unerreichbare Vater, die Mutter, die die familiäre Organisation den weiblichen Gehilfen im Haushalt und der Großmutter mütterlicherseits überträgt – in diesem Fall wird man nicht nur von einem autoritären, womöglich der Zeit entsprechenden Erziehungsmuster, sondern vor allem von einer gewissen emotionalen Kälte in der Familie sprechen müssen. Wie auch immer man die Darstellungen der Biografen bewerten mag, auffällig ist, dass Stefan Zweig als Kind um Anerkennung durch die Eltern gerungen hat, und damit offenbar große Mühe hatte. Angesichts seines schlechten Schulerfolges in den oberen Klassen des Gymnasiums, der den auf äußerste Korrektheit und Unauffälligkeit bedachten Eltern wohl unangenehm war, erhält schließlich der kleine Triumph des Schülers, die Veröffentlichung von Gedichten in angesehenen deutschen Literaturzeitschriften zu erwirken, eine besondere Bedeutung. Dass Zweig ein paar Jahre später, noch als Student, durch die Vermittlung Theodor Herzls regelmäßig für die bedeutendste Wiener Tageszeitung, die *Neue Freie Presse*, schreiben konnte, wird den Eltern ebenfalls nicht missfallen haben. Der anhaltende Übereifer Zweigs, der bis zu seinem Lebensende rastlos Text um Text produziert, hat vermutlich auch mit einer Art geschäftlicher Verantwortung zu tun, die der Sohn übernommen hat, um es dem Vater ‚recht zu machen' und die „Tugenden des Kaufmanns" zu erfüllen (Strigl 2017, S. 265). Natürlich ist dieses ununterbrochene Erzeugen von Aufmerksamkeit nicht nur im familiären Zusammenhang zu verstehen, es setzt sich fort als Muster der Selbstbehauptung im Literaturbetrieb, als Grundgestus des ‚Stets-zu-Diensten-Seins' für seine diversen ‚Meister', insbesondere für Émile Verhaeren und Romain Rolland. Hannah Arendt kritisiert in ihrer Rezension von *Die Welt von Gestern* Zweigs unermüdliche Produktionsweise als Versuch einer Emanzipation aus Scham: Um sich im Wiener Bürgertum als Künstler Anerkennung zu verschaffen, habe Zweig seine jüdische Identität verleugnen müssen (vgl. Arendt 1948, S. 118f.).

Bilder einer pessimistisch-melancholischen Kindheitswelt lassen sich in einzelnen Gedichten sowie in frühen Erzählungen Stefan Zweigs finden. Dem Erzählband *Erstes Erlebnis* (1911) stellt Zweig ein Sonett als Motto voran. Die erste Strophe lautet: „O Kindheit, wie ich hinter deinen Gittern, / Du enger Kerker, oft in Tränen stand, / Wenn draußen er mit blau und goldnen Flittern, / Vorüberzog, der Vogel Unbekannt". Natürlich sollen hier keine simplen autobiografischen Kausalitäten konstruiert werden. Aber Kindheitswelten erscheinen bei Zweig oft bedrückend, sind mit Traurigkeit, Einsamkeit und Trotz verbunden. Der vergebliche Kampf einer verzweifelten Kinderseele, in der Welt der Erwachsenen ernst genommen, ja als Gleichberechtigter anerkannt zu sein, wie ihn Zweig in der Erzählung *Brennendes Geheimnis* (1911) mit beeindruckender Intensität dargestellt hat, lässt sich als Motiv-Variante in verschiedenen Texten wiederfinden. So erlebt etwa auch der 15-jährige Bob in *Geschichte in der Dämmerung* (1908) die Demütigung eines Knaben in der Welt der Erwachsenen. Auch die anderen Erzählungen aus dem Band *Erstes Erlebnis* sind hier zu nennen, etwa die Novelle *Die Gouvernante* (1907), in der sich zwei Mädchen nach dem Selbstmord ihres geliebten Kindermädchens im Zorn gegen die Mutter wenden, und natürlich die Suizid-Geschichte des Schülers in *Ein Verbummelter* (1901) oder *Scharlach* (1908). Auch in Texten, in denen es keineswegs um die Not eines Kindes geht, finden sich motivische

Analogien, ohnmächtige, trotzige, tragische Versuche letzter Selbstbehauptung gegen eine übermächtige Gegenwelt – man denke nur an die inneren Monologe in *Angst* (1913), *Der Brief einer Unbekannten* (1922) oder *Verwirrung der Gefühle* (1927).

Er habe zuhause „wenig Liebe" erfahren, resümiert der brasilianische Zweig-Biograf Alberto Dines (Dines 2006, S. 121). „Überfluss, Bildung, Sicherheit, Unterdrückung, keinerlei Privatsphäre", das seien die „prägenden Faktoren" in Zweigs Kindheit gewesen (S. 122). Dines wartet, wie oft in seiner Biografie, mit außergewöhnlichen Thesen auf. Er betont die „väterliche Ausgeglichenheit", der eine „mütterliche Lebendigkeit" gegenübergestanden sei (S. 120). Zwischen der Mutter und ihren Söhnen sei nach dem „Verlust der Fortpflanzungstätigkeit" und dem Beginn ihrer Schwerhörigkeit Anfang/Mitte der 1880er Jahre eine Distanz entstanden, ja Ida Zweig, so Dines, habe „ihre Kinder im Stich" gelassen (S. 121). Was Stefan Zweig zu Kindheitszeiten versagt gewesen sei, hole er später im Erwachsenenleben nach: „Alles, was Zweig als Erwachsener macht, lässt einen Antagonismus zu seinen Kindheitserlebnissen, eine verspätete und verkehrte Rebellion erkennen. Vielleicht bleibt er deshalb ein ewiges Kind, verwöhnt und süchtig nach Anerkennung." (S. 121) Der Trubel der Großfamilie – die Zweigs lebten ab 1895 in einem Mehrgenerationenhaushalt – sowie die Unrast der Mutter habe, so Dines, zu Zweigs Bedürfnis nach absoluter Ruhe geführt, der Überfluss der Familie und der Luxus der Mutter „ruft eine Askese bei ihm hervor. […] Fasziniert von der Armut, ist er überrascht über das Geld, das ihm zur Verfügung steht." (S. 121)

Stefan Zweig und das Verhältnis zu seinem Vater – auch das wäre eine literaturwissenschaftliche und psychoanalytische Studie wert, wobei dafür nicht nur autoritäre, übermächtige Väterfiguren in seinem Werk (*Angst*; *Legende eines Lebens*, 1919; *Untergang eines Herzens*; *Verwirrung der Gefühle*; *Ungeduld des Herzens*; *Clarissa*, erstmals 1990) heranzuziehen wären, sondern auch die bisweilen unterwürfige, jedenfalls aber angestrengt übereifrige Annäherung an ältere, berühmte Kollegen. Zweig hat um die Anerkennung durch seine Väter-Idole gerungen, allen voran sind hier erneut der belgische Schriftsteller Verhaeren (26 Jahre älter als Zweig) und der französische Kollege Rolland (15 Jahre älter) zu nennen. Nur so wird dieser schwärmerische Einsatz verständlich, den Stefan Zweig über viele Jahre aufgebracht hat, um seinen beiden ‚Meistern', wie er sie etwa in zahlreichen seiner Briefe nannte, in der Rolle des ‚Schülers' nahe sein, ihnen dienen zu dürfen und ihr Werk mit Übersetzungen, Biografien, Vorträgen und Aufsätzen landauf, landab zu propagieren. Von diesen ‚Erwachsenen' wurde der junge Mann nicht abgewiesen, diese Väter konnte man lieben. Da es sich hier um ein Paradigma in Zweigs Leben handelt, könnte man noch einige Weitere nennen, die Zweig – in abgemilderter Form – als väterliche Vorbild-Figuren erwählt hatte und für die er auf vielfältige Weise tätig war, man denke etwa an Sigmund Freud (25 Jahre älter), Gerhart Hauptmann (19 Jahre älter), Ferruccio Busoni (15 Jahre älter) u.a. Auch eine Frau könnte dieser Reihe der Vorbilder hinzugefügt werden: die dänische Reformpädagogin Ellen Key (32 Jahre älter).

Es trifft also zu, wenn Friderike schreibt, Zweig habe schon als Knabe „um die Dichter und die Künste" geworben. Er wollte mit vitalen Künstlern leben, um so der Welt der Familie zu entkommen. „Er suchte sich den Weg zu den Künstlern in demütigem Dienst, den ablehnt, wer nur sich selbst zu bewundern imstande ist." (F. Zweig 1948, S. 19)

3. Lebensstil, erste Begegnungen mit Literatur

Zu den in finanzieller Hinsicht zweifellos sehr glücklichen Lebensumständen der Familie Zweig ist noch zu sagen, dass sie 1895 die (wohl kaum beengte) Wohnung am Schottenring 14 verließ und in eine wesentlich größere in der Rathausstraße 17 übersiedelte. Das damals mondäne „Rathausviertel" war infolge der Bebauung der Ringstraße auf dem ehemaligen Exerzier- und Paradeplatz des österreichischen Militärs errichtet worden, in unmittelbarer Nähe zu Rathaus, Burgtheater und Universität gelegen. Das Haus mit der Nummer 17 war im Jahr 1881 bezugsfertig. An dieser Adresse wohnten bereits Stefan Zweigs Großmutter mütterlicherseits und eine Tante, die Schwester von Zweigs Mutter, mit ihrem Sohn, der im gleichen Alter wie sein Cousin war. Über den Wettstreit der beiden Schwestern in Fragen des Luxus und der Moden wissen die Biografen in der Folge von Friderikes Darstellung einiges zu berichten (vgl. F. Zweig 1948, S. 13), ebenso über den „Standesdünkel" (Matuschek 2006, S. 27) der an diesem Ort versammelten Mitglieder der Familie Brettauer, der offenbar Stefan Zweigs Missfallen gefunden hat. Bald sollte Zweig, als Student der Wiener Universität, in verschiedene ‚Studentenbuden' im achten Wiener Gemeindebezirk übersiedeln – alle jedoch in der Nähe zur elterlichen Wohnung, in die man zum Mittagessen einkehren konnte.

Zum Lebensstil der Familie Zweig gehörten auch regelmäßige Reisen, die nicht nur mit Besuchen bei Verwandten in Italien, Frankreich und Belgien zu tun hatten. Besondere Bedeutung hatten die Sommer-Aufenthalte (mit Personal) in den großen Kur- und Badeorten der Monarchie. Allen voran ist hier das böhmische Marienbad (heute Mariánské Lázně) zu nennen, in das Ida Zweig regelmäßig zur Kur reiste, ein Ort, den auch Stefan Zweig noch bis Mitte der 1930er Jahre mehrmals aufsuchte. Auch Bad Ischl im Salzkammergut, wo sich Kaiser Franz Joseph regelmäßig zur Sommerfrische aufhielt, wurde ab 1890 mehrere Male besucht. Er habe, schreibt Zweig, auch den Kaiser „im grünen Steirerhut in Ischl zur Jagd fahrend" gesehen (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 325). Weitere Reiseziele der Familie Zweig waren etwa Luzern, Meran, Innichen, Blankenberghe in Belgien, Bad Gastein, Baden bei Wien u.a.

Das Interesse für Literatur hat bei Stefan Zweig in jugendlichen Jahren begonnen, Matuschek nennt einige Autoren aus Zweigs Bibliothek: Friedrich Gerstäcker, Charles Sealsfield, Julius von Stettenheim, die Romane Karl Mays und einen nicht identifizierten „Reisebericht über Mexiko und die fernen Staaten Südamerikas" (Matuschek 2006, S. 30). Die Titel *Gullivers Reisen* (1726), *Robinson Crusoe* (1719) sowie die Lektüre von Indianergeschichten und den Märchen der Brüder Grimm erwähnt Zweig in seinem Aufsatz *Rückkehr zum Märchen* 1912 (vgl. Zweig GWE, Rückkehr zum Märchen). Ob es wirklich zutrifft, dass Stefan Zweig, wie er schreibt, im Gymnasium „unter der Bank Nietzsche und Strindberg" gelesen hat und im „Umschlag […] [der] lateinischen Grammatiken die Gedichte von Rilke steckten" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 56), mag man bezweifeln. Das gilt auch für die angeblich leidenschaftlichen Kaffeehaus-Diskussionen der Schüler über Nietzsche und Kierkegaard (vgl. S. 58). Auch seine Auskunft, er habe mit „siebzehn Jahren nicht nur jedes Gedicht Baudelaires oder Walt Whitmans" gekannt, sondern sogar „die wesentlichen auswendig" gelernt, wird man nicht auf die Goldwaage legen dürfen (S. 60). Erstaunlich ist, dass Donald A. Prater Zweigs Darstellungen unbeirrt folgt, ohne dabei leise

Zweifel anzumelden (vgl. Prater 1981, S. 28f.). Es heißt hier etwa: „[D]iese Schulbuben kannten jedes Wort und jede Zeile" von Rilkes Gedichten (S. 29).

Unbestreitbar hingegen ist, dass Zweig im Juli 1896, also im Alter von noch nicht 15 Jahren, sein erstes Gedicht veröffentlicht hat. Unter dem Pseudonym „Ewald Berger" erschien es in der Münchner Zeitschrift *Die Gesellschaft*. Unter weiteren wechselnden Pseudonymen, darunter auch „Lizzie" und „Stefanie Zweig", bald aber unter seinem tatsächlichen Namen, veröffentlichte er in den Jahren vor der Matura Gedichte in mehreren Zeitschriften und Zeitungen in Berlin, München, Prag und Wien. Mit dem Herausgeber der in Berlin erscheinenden Literaturzeitschrift *Deutsche Dichtung*, Karl Emil Franzos, entsteht ab 1898 eine kleine Korrespondenz, in der auch von ersten Prosa-Texten die Rede ist (vgl. Zweig, Br I, S. 14ff.).

1910 wird Zweig in einem Brief an Paul Zech selbstkritisch anmerken, dass er auf seine frühen Texte nur ungern angesprochen werde: „[I]ch habe, wie wir alle in Wien, früh, zu früh angefangen und wir müssen nun ernstlich an uns arbeiten und uns nicht von diesen allzuleichten Erfolgen der ersten glatten Versuche verführen lassen." (S. 207)

4. Schule

Nach fünf Jahren in der Volksschule in der Werdertorgasse besucht Stefan Zweig acht Jahre ein humanistisches Gymnasium, das Maximilian-Gymnasium in der Wasagasse, neunter Bezirk, heute Wasa-Gymnasium genannt. Die Schulen lagen in unmittelbarer Nähe zu den beiden elterlichen Wohnungen und waren für den Schüler zu Fuß in gut fünf Minuten zu erreichen. Über seinen Gymnasialbesuch schreibt Zweig: „Daß ich zufällig in einen Jahrgang für die Kunst fanatisierter Kameraden geriet, ist vielleicht für meinen ganzen Lebensgang entscheidend gewesen." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 55) Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die Erinnerungen von Stefan Zweigs Schulkollegen Ernst Benedikt, die Zweigs Darstellung widersprechen. Es habe, berichtet Benedikt, der die letzten vier Jahre im Gymnasium gemeinsam mit Zweig besucht hatte, in ihrer Klasse tatsächlich eine kunstbegeisterte Gruppe gegeben, „die in schrankenloser Bewunderung Hofmannsthals vereinigt war" (Benedikt 1992, S. 18). Der entscheidende Unterschied zu Zweigs Version ist jedoch: „Niemand unter ihnen [...] verkehrte mit Stefan Zweig. Er war ausgeschlossen als ‚Streber', als Mensch des einzig erwünschten ‚Erfolges'." (S. 18) Im Gegensatz dazu liest man bei Zweig, er habe, ähnlich wie Hofmannsthal, als junger Dichter im Gymnasium reüssiert: „In der Schule wurde ich eine Art Wunderkind, die Rolle gefiel mir", schreibt Zweig in einem Brief vom 10. Dezember 1901 an Karl Emil Franzos (Zweig, Br I, S. 30).

Ein anderes Verhältnis zu Hugo von Hofmannsthal präsentiert Zweig in *Die Welt von Gestern*. Hofmannsthal wird in den Erinnerungen als Lichtgestalt von Zweigs Jugend dargestellt. Das ist insofern erstaunlich, als Zweig bis zum Tode des Kollegen im Jahr 1929 eine distanzierte, schwierige Beziehung zu ihm hatte, ja in Bezug auf mehrere Projekte im Insel Verlag sogar eine veritable Rivalität unterhalten sollte (→ II.1 Zweig zwischen Tradition und Moderne; III.14.3 Über österreichische Literatur). Dass Hofmannsthal Zweig – nicht nur als Schriftsteller – verachtete, konnte Letzterem bei der Anzahl gemeinsamer Bekannter und Freunde gewiss nicht verborgen geblieben sein. Aber umgekehrt muss gesagt werden, auch Zweig schätzte Hofmannsthal trotz aller verbaler Höflichkeitsbekundungen nicht besonders.

In diesem Sinne ist zu verstehen, was Zweig in einem Brief vom 20. Juli 1929, nach Hofmannsthals Tod, an Rolland geschrieben hat. Hofmannsthals Leben, so Zweig, sei „eine lange Tragödie" gewesen: „Vollendung mit 20 Jahren, und dann entzogen ihm die Götter ihre Stimmen. Ich mochte ihn persönlich wenig, aber ich war sein Schüler, und sein Tod hat mich sehr bewegt." (Rolland/Zweig 1987 Bd. b, S. 331) Demzufolge wäre Hofmannsthals Werk, das nach 1894 entstanden ist (*Der Turm*, 1924; *Der Schwierige*, 1921; *Der Unbestechliche*, 1923; *Jedermann*, 1911; die Opern-Libretti und die zahlreichen – wie auch Zweigs Dramen – heute völlig vergessenen Theaterstücke), nur eine mindere Produktion.

Bei der Abfassung der *Welt von Gestern* sind die Komplikationen, Rivalitäten und auch die Salzburger Animositäten zwischen den beiden jedenfalls vergessen, und Zweig präsentiert seinen Lesern ein Genie der Dichtkunst: „Aber vor allem war es *eine* Gestalt, die uns faszinierte, verführte, berauschte und begeisterte, das wunderbare und einmalige Phänomen Hugo von Hofmannsthals, in dem unsere Jugend nicht nur ihre höchsten Ambitionen, sondern auch die absolute dichterische Vollendung in der Gestalt eines beinahe Gleichaltrigen sich ereignen sah." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 64, Herv. i. O.) Aber Stefan Zweig war eben nicht gleichaltrig, der Abstand zu seinen Vorbildern war enorm. Man kann an den genannten Beispielen sehen, wie sehr sich Zweig nachträglich ins Zentrum dieser Literatur-Epoche ‚hineinzuschreiben' versucht (→ II.3 Zur Literatur des *fin de siècle* in Wien).

Während das Familienleben in Zweigs Erinnerungen ausgeklammert bleibt, findet der Autor ausreichend Platz, um über die „Schule im vorigen Jahrhundert" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 45ff.) zu berichten, und widmet ihr ein ausführliches Kapitel. Zweig eröffnet es als einen kulturhistorischen Essay, um dann doch auf seine persönlichen Erfahrungen zu sprechen zu kommen. Die Schulzeit war, „wenn ich ehrlich sein soll, nichts als ein ständiger gelangweilter Überdruß, von Jahr zu Jahr gesteigert durch die Ungeduld, dieser Tretmühle zu entkommen" (S. 46). Auch hier ist, wie schon in Bezug auf die Erziehung in der Familie, von alten, verknöcherten Autoritätsstandards die Rede. Wenn er sehe, wie Schüler heute „unbefangen und fast au pair mit ihren Lehrern plaudern" (S. 46) würden, dann erinnere er sich wieder daran, dass er das Schulgebäude als ein „verhaßte[s] Haus" betrat und dass sich die Schüler „hineinducken mußten, um nicht mit der Stirn gegen das unsichtbare Joch zu stoßen. Schule war für uns Zwang, Öde, Langeweile, eine Stätte, in der man die ‚Wissenschaft des nicht Wissenswerten' in genau abgeteilten Portionen sich einzuverleiben hatte" (S. 46). Gebäude, Lehrplan, Pädagogik und natürlich die Professoren gehörten einer Welt von Vorgestern an, es gab nur ein schreckliches, unüberwindbares dort „oben auf dem Katheder" für die Lehrer (S. 49) und das ‚Unten' der Jugend in der Schulbank, also ein analoges, bedrückendes Autoritätsgefälle wie in der Familie. Die demütigende Hierarchie von Kindheits- und Erwachsenenwelt findet sich stereotyp in zahlreichen Texten Zweigs (vgl. *Brennendes Geheimnis*, 1911). Diese Barriere war unüberwindlich: „[D]er einzige wirklich beschwingte Glücksmoment, den ich der Schule zu danken habe, wurde der Tag, da ich ihre Tür für immer hinter mir zuschlug." (S. 46)

Für die Biografen bildet dieser Abschnitt die wichtigste Auskunft über Zweigs Gymnasialzeit. Es ist ein schroffes, anklagendes Kapitel, und auch in diesem Fall ist zu bedenken, wann es verfasst wurde. Auffällig ist die Gnadenlosigkeit, mit der Stefan Zweig seine früheren Lehrer noch mit 60 Jahren als uninspirierte Katheder-Beamte

verdammt. Wir sehen hier, wie Zweig mit Lust an seiner vielfach bewährten Methode arbeitet, Gegensätze und kontroverse Positionen scharf zu kontrastieren: Hier der Zwang einer geisttötenden Schuldisziplin, da die jugendlich-frische Kunstrevolte als Befreiung aus dem Spießertum des 19. Jahrhunderts. Felix Braun, der einige Jahre nach Zweig dasselbe Gymnasium besucht hat, schlägt bei der Beurteilung gemeinsamer Lehrer differenziertere Töne an (vgl. Braun 1963, S. 62).

Es leuchtet ein: Die Rettung aus der antiquierten, patriarchalischen Welt war die Kunst. In diesem Terrain ließ sich ein enormes Potenzial entdecken, um sich in andere Sphären abzustoßen. Für den notorisch schlechten Schüler war die Begeisterung für Literatur schon früh ein Gegenprogramm, und das in mehrerer Hinsicht. Hier erprobte man sich als Künstler und schritt die Möglichkeiten aus, um die eigene ‚persönliche Freiheit' gegenüber Tradition und Starrsinn zu entwickeln. So ist es nur begreiflich, dass Zweig sich ringsum an anderen Künstlern orientiert. Diese Suche nach Vorbildern ist ein fortgesetztes Muster – immer wieder wird Zweig neue Kontakte zu Künstlern knüpfen, nicht nur in Wien, in Österreich und Deutschland, sondern auch in anderen europäischen Ländern. Aus diesen Netzwerken, Freunden und Vorbildern bezieht Zweig seine Kraft zur Selbstbehauptung. Auch seine frühe Begeisterung für die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts hat hier ihren Ursprung. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud – da gibt es nicht nur eine Zuneigung zu Texten und Atmosphären, wichtig wird für Zweig immer auch, das Autorschaftsmodell dieser Schriftsteller zu erforschen, um sich daran zu orientieren (→ III.14.4 Über europäische und internationale Literatur; III.17 Übersetzungen). Es bleibt eine fortgesetzte Suche, ein Muster, das wir bis zu seiner Arbeit an dem Essay über Michel de Montaigne (erstmals 1960) beobachten können. So bezieht Zweig auch den Schreibimpuls für die frühen biografischen Porträt-Essays sowie für die in späteren Jahren verfassten Biografien aus diesem Motiv. Dem stellt sich dann nur ein Dilemma in den Weg, unter dem er ein Leben lang leiden sollte: dass er zwar mit unglaublichem Elan seinen künstlerischen Freiheitsdrang entwickelte, zugleich aber auch das unternehmerische Denken des Vaters übernommen hatte. Der Drang zur Freiheit war an eine selbst auferlegte, unermüdliche Pflicht zum Produzieren gekoppelt, und dieser Gegensatz war der präziseren, gelassenen Ausarbeitung so manchen Werkes hinderlich.

5. Universität

Beim Blick auf die Universitätsjahre Stefan Zweigs (1900–1904) muss man, im Sinne des Gesagten, zugleich auch die Aktivitäten des Schriftstellers bedenken. Es genügt, sich die Fülle der Buch-Publikationen und die vielen Gedicht- und Zeitungsveröffentlichungen, die Zweig in diesen Jahren tätigt, vor Augen zu führen. Schon allein aus dieser Perspektive wird klar, dass Zweig sein Studium im Grunde genommen nur ‚nebenher' betreiben konnte. Er selbst gibt zudem an, dass es nicht seine eigene Entscheidung gewesen sei: „Daß ich an der Universität studieren sollte, war im Rate der Familie von je beschlossen gewesen." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 117) Zweig studiert nun Philosophie, Psychologie und Literaturgeschichte (nicht Romanistik, wie oft behauptet wird) und wird das Studium 1904 mit einer schmalen Dissertation (*Die Philosophie des Hippolyte Taine*) und dem Titel Dr. phil. abschließen.

Bemerkenswert ist, dass Zweig das Kapitel über die Universität in *Die Welt von Gestern* mit einer besonderen Einleitung versieht, in der durchaus von eigenem Erleben

die Rede ist: Bevor er darauf zu sprechen kommt, wie und in welchem Umfang er von dem Bildungsangebot der Universität Gebrauch machen konnte, berichtet er von den Umtrieben der ihm verhassten „Couleurstudenten". Es ist die Rede von den deutschnationalen, den sogenannten „schlagenden" Studentenverbindungen: „Schon der bloße Anblick dieser rüden, militarisierten Rotten, dieser zerhackten und frech provozierenden Gesichter hat mir den Besuch der Universitätsräume verleidet" (S. 117). Den Grund dafür, dass diese Gruppierung eine so große Bedeutung bekommen konnte, sieht Zweig darin, weil sie gegenüber dem Bürgertum eine eigene Art von akademischem Standesdünkel entwickelt habe. Dies sei deswegen möglich gewesen, weil in „Österreich, [...] das Klassenbewußtsein immer über das demokratische die Oberhand" behalten habe (S. 115). Mit dieser Passage kann auch die Ansicht widerlegt werden, Stefan Zweig habe sich in seinen Erinnerungen nicht über den Antisemitismus in Wien geäußert. Zweig beschreibt den fatalen Ehrbegriff dieser Studenten, die sich für ‚satisfaktionsfähig' erklärten, also ihre Duelle nur in gleicher Standeshöhe zulassen konnten. Er spricht von „bartlosen dummen Jungen", die möglichst oft ihre Klinge kreuzen mussten, um ihre „Mannhaftigkeit" zu beweisen, und auch später noch „die Wahrzeichen dieser Heldentaten als ‚Schmisse' im Gesicht tr[u]gen" (S. 115). Die gesellschaftliche Dimension dieser studentischen Attitüde zeigt sich daran, dass auch die alten Herren, die „bejahrten Notare und Ärzte in ihren Dörfern [...] stolz [...] ihre Schmisse als Kennzeichen ihres ‚akademischen' Standes" zeigten (S. 116). Auf Zweig habe dieses „einfältige und brutale Treiben einzig abstoßend" gewirkt (S. 116), „und wenn wir einer dieser bebänderten Horden begegneten, wichen wir weise um die Ecke; denn uns, denen individuelle Freiheit das Höchste bedeutete, zeigte diese Lust an der Aggressivität und gleichzeitige Lust an der Hordenservilität zu offenbar das Schlimmste und Gefährlichste des deutschen Geistes" (S. 116f.). Zweig spricht von der Gefährlichkeit dieser deutschnationalen, „künstlich mumifizierten Romantik", die ihm, dem jüdischen Studenten, den Aufenthalt auf der Universität schwer gemacht habe: „[A]uch die anderen, wirklich lernbegierigen Studenten vermieden, wenn sie in die Universitätsbibliothek gingen, die Aula und wählten lieber die unscheinbare Hintertür, um jeder Begegnung mit diesen tristen Helden zu entgehen." (S. 117; vgl. auch *Scharlach*, 1908)

Das Sommersemester 1902, das Stefan Zweig als 20-Jähriger in Berlin verbringt, nützt er vor allem, um Schriftsteller, Redakteure, Verleger und Vertreter des deutschen Literatur- und Theaterbetriebs kennenzulernen. Er trifft mit Maximilian Harden, Peter Hille, Else Lasker-Schüler und Rudolf Steiner zusammen; mit dem Zeichner Ephraim Mose Lilien, den er schon seit 1901 aus Wien kannte, verbindet ihn nun eine enge Freundschaft. Seiner Zeit in Berlin widmet Zweig auch eine ausführliche Passage der *Welt von Gestern* (vgl. S. 134–144). Der Studienaufenthalt in Deutschland spiegelt sich indirekt auch in der Beschreibung des Studentenlebens in der Novelle *Verwirrung der Gefühle* und der Erzählung *Scharlach* wider. Berlin wird auch in den späteren Jahren für Zweig eine wesentliche Rolle spielen: Hier ist sein Theaterverlag Felix Bloch Erben tätig, hier wird er viele Male zu Lesungen und Vorträgen anreisen, hier trifft er deutsche Schriftstellerkollegen, hier findet Zweig mühelos Zuhörer. Dem Publikum in Berlin und in anderen deutschen Städten, in denen er oft auftritt, gilt bald seine ganze Aufmerksamkeit. In den 1920er und 1930er Jahren ist Wien so gut wie vergessen, die Debatten in dieser Stadt und die Häme so mancher österreichischer Kollegen spielen für ihn kaum eine Rolle. Die – nicht nur gedankliche – Wendung nach

Deutschland, insbesondere Berlin, die im Leben Zweigs so bedeutend sein wird, hat ihre Anfänge auch in diesem Sommersemester 1902. In den Jahren 1902 und 1903 besucht Zweig Paris, wohin er schon als Jugendlicher mit seiner Familie gereist war. Zweig beendet sein Studium in Wien, wo er im Frühjahr 1904 seine Doktorarbeit einreicht (vgl. Zweig 2005; zu Zweigs Taine-Rezeption → V.2 Hippolyte Taine).

6. Frühwerk – Jugendliche Revolte, ästhetischer Pluralismus

Bereits ein flüchtiger Blick auf jene Texte Zweigs, die vor 1914 in Wien entstanden sind (→ VII.1 Der junge Autor), sowie auf seine Aktivitäten als Vermittler und Herausgeber, zeigt – abgesehen davon, dass allein die Fülle der Projekte überraschend ist – erneut Zweigs literarische Vielseitigkeit: Das Werk besteht aus zwei Gedicht- und zwei Prosabänden, einigen verstreut publizierten Erzählungen, drei Theaterstücken, Biografien über Paul Verlaine und Émile Verhaeren. Es folgen die Übersetzungen der Gedichte, Theaterstücke und Biografien Verhaerens sowie die von Zweig herausgegebenen Bände mit Gedichten Verlaines, Baudelaires und Rimbauds. Zweig ist zudem der Herausgeber der Werke von Charles Dickens und schreibt für viele weitere Bücher Vor- bzw. Nachworte. Hinzu kommen Aufsätze, Essays, Reisefeuilletons, Würdigungen junger Schriftsteller, kurze Porträts sowie Rezensionen, die in Zeitungen und Zeitschriften erscheinen (→ III.14 Reden, Feuilletons, Aufsätze, Essays). Für einen 33-jährigen Mann ein unglaubliches Pensum – und doch tragen diese Veröffentlichungen zum gängigen Bild des Autors, wie es heute existiert, nur wenig bei, denn die meisten dieser vor 1914 entstandenen Texte sind heute unbekannt. Unser Blick richtet sich vor allem auf die historischen Biografien, erotischen Novellen und Essaybände zur Literatur, auf den Verfasser der *Sternstunden der Menschheit* (1927) und der *Welt von Gestern*. Das ist zweifellos ein anderes Autorschaftsmodell, auch wenn Zweigs Vermittlungstätigkeit zwischen Kollegen, Verlagen und Medien auch in den 1920er und den beginnenden 1930er Jahren keineswegs nachlässt und er weiterhin in Zeitungen und Zeitschriften mit vielen Artikeln präsent ist. Muss deswegen der Erste Weltkrieg als deutliche Zäsur in Zweigs Werk gesehen werden?

Auch für den Kreis der Freunde und Kollegen in Wien, in Österreich und Deutschland existiert vor 1914 natürlich ein ganz anderes Bild von Stefan Zweig als unser heutiges. Denn seine Herausgeber- und Übersetzertätigkeit spielt in diesen Jahren doch die bedeutendere Rolle als seine literarische Arbeit (→ III.17 Übersetzungen; III.18 Herausgeberschaften). Bei der Fülle von Projekten und Editionen ist erneut zu fragen, was die Ursache für diesen Elan sein könnte. Woher kommt dieser rastlose Produktionszwang? Zweig war in diesen Jahren ja auch auf vielen, zum Teil mehrmonatigen Reisen.

In einer autobiografischen Notiz aus dem Jahr 1922 – Zweig ist 41 Jahre alt – schreibt der Autor, wenn er an seine Jahre „zwischen achtzehn und dreißig zurückdenken" und sich vergegenwärtigen wolle, was er damals getan habe, „scheint es [ihm], als ob [er] diese ganzen Jahre einzig in der Welt herumgereist, in Kaffeehäusern gesessen und mit Frauen herumgezogen wäre." Er könne sich „[m]it bestem Willen […] nicht erinnern, jemals gearbeitet, jemals etwas gelernt zu haben", um schließlich zu erkennen: „Dem aber widersprechen die Tatsachen". Er habe durchaus viele Bücher herausgebracht und „unendlich viel gelesen und geschrieben" (Zweig 2012, S. 16). Literatur sei für ihn eine „Steigerungsform der Existenz, eine Art, das Erlebte zu verdeutlichen und mir selbst zu verständlichen", nicht „das Leben", sondern „nur eine Ausdrucksform des Lebens" gewesen (S. 17).

Wenn Zweig zwar durch seine vielen Reisen „überall Beziehungen, Freunde und Gefährten" (S. 17) an seiner Seite weiß, so darf doch der Freundeskreis in Wien nicht vergessen werden. Zweigs Aktionsradius erstreckt sich einerseits auf Schriftsteller und Künstler, die bereits etabliert sind. In diesem Zusammenhang muss auch die ‚gute Geschäftsidee' erwähnt werden, mit renommierten und meist älteren Lyrikern und Nachdichtern Gedichtanthologien von Verlaine oder Verhaeren (in den „besten Übertragungen", so die Untertitel) zusammenzustellen, um dabei auf Augenhöhe mit ihnen zu agieren. Für die erwähnten Anthologien von Gedichten Verhaerens und Verlaines lädt er eine Reihe prominenter Autoren ein, Übersetzungen anzufertigen (oder er verwendet bereits Existierendes von ihnen), darunter Hans Carossa, Rudolf Binding, Gerhart Hauptmann, Theodor Däubler, Alfred Wolfenstein, Richard Dehmel, Johannes Schlaf, Richard Schaukal, Rainer Maria Rilke, Paul Wiegler, Max Brod, Walter Hasenclever, Wolf Graf von Kalckreuth, Hermann Hesse, Klabund, Rudolf Leonhard, Paul Zech u.a. Andererseits verbindet er sich auch mit zahlreichen jungen Autoren in Wien, mit denen er sich im Kaffeehaus trifft und über neue Bücher austauscht, die er ermutigt oder die ihm Mut zusprechen. Zu diesem Freundeskreis gehören Franz Servaes, Camill Hoffmann, Erwin Rieger, Adolph Donath, Max und Victor Fleischer, Eugenie Hirschfeld, Erwin Guido Kolbenheyer, Alfons Petzold, Felix Braun, Leo Feld, Franz Karl Ginzkey, Georg Busse-Palma, Hans Müller-Einigen, Benno Geiger und einige andere mehr (vgl. auch Weinzierl 2015, S. 83ff.).

Donald A. Prater hat darauf hingewiesen, dass diese jungen, reichlich unbekannten Dichter in Zweigs Umkreis so wichtig waren, weil ihre künstlerische Initiative nicht so sehr einer spezifischen ästhetischen Position entsprungen sei, sondern ihrem Enthusiasmus für das Neue: „Wie alle jungen Leute suchten sie nach dem Neuen, weil es neu war, aber es steckte mehr hinter dieser Leidenschaft." Zweig und seine Generation „spürten die Veränderungen in den Wertbegriffen, die die Jahrhundertwende bringen sollte; vor allem fühlten sie sich von der neuen Kunst unwiderstehlich angezogen, weil sie das Werk junger Menschen war" (Prater 1981, S. 29). Dabei war es offenbar sekundär, wie unterschiedlich die Positionen waren, die die einzelnen Mitglieder in diesem losen Verbund eingenommen hatten. An dieser Stelle muss gesagt werden, dass Zweig durch seine vielen Bekanntschaften die Hervorbringungen des Expressionismus, der Avantgarde in Musik, bildender Kunst und Literatur sowie die Umbrüche in der Kunstszene nach der Jahrhundertwende deutlich wahrgenommen hat. Er war mit Alban Berg, Béla Bartok, Maurice Ravel bekannt, schrieb u.a. über Klimt, Schiele und Kokoschka, traf sich mit Bildhauern und Malern, die in der Wiener Secession vertreten waren, und berichtete über ihre Ausstellungen (→ III.14.6 Über bildende Kunst; IV.10 Bildende Künste).

In *Die Welt von Gestern* weist Zweig verklärend darauf hin, dass sie damals – in seiner Erinnerung – alle jung gewesen seien, auch Dichter, Musiker und Maler, die de facto einer früheren Generation angehörten: „Gerhart Hauptmann, plötzlich aus völliger Namenlosigkeit aufgetaucht, beherrschte mit dreißig Jahren die deutsche Bühne, Stefan George, Rainer Maria Rilke hatten mit dreiundzwanzig Jahren – also früher, als man nach dem österreichischen Gesetz für mündig erklärt wurde – literarischen Ruhm und fanatische Gefolgschaft." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 64) So als wäre er einer von ihnen gewesen und hätte nicht mit einem gewissen zeitlichen Abstand

seine literarische Laufbahn begonnen, erwähnt er auch „die Gruppe des ‚jungen Wien' mit Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Peter Altenberg, in denen die spezifisch österreichische Kultur durch eine Verfeinerung aller Kunstmittel zum erstenmal europäischen Ausdruck fand" (S. 64). Tatsächlich aber waren die Autoren des Jungen Wien nur noch eine Legende für diejenigen, die nach 1900 ihre ersten Bücher veröffentlichten (→ II.3 Zur Literatur des *fin de siècle* in Wien).

Zweig und seine Wiener Freunde seien, so der Autor selbst, „die letzte Generation jenes heute fast nicht mehr rekonstruierbaren Kunstfanatismus" in Wien gewesen. Hier ist also die Identifikation mit der Kunstepoche zwischen 1880 und 1914 vollzogen. Künstlerische Betätigung sei das „uneingestandene Ziel" dieser Gruppen gewesen und „Kunstgenuß die gemeinsame Leidenschaft" (Zweig 2012, S. 15). Von revolutionärem Elan ist in diesen Kreisen nicht viel zu spüren, was den wohlbehüteten Industriellensohn Zweig nicht hinderte, ein besonderes Faible für Außenseiter und Grenzgänger der bürgerlichen Gesellschaft zu entwickeln. Seine Vorliebe für zerrissene, ‚dämonische' Naturen, seine Begeisterung für das ‚Andere', ‚Fremde', gelegentlich auch für das sozial Entfernte steht natürlich in großem Kontrast zur eigenen Lebenswirklichkeit. Vielen seiner Protagonisten in den Novellen folgt er in die ‚Abgründe der Seele', in ihre dämonischen Verstrickungen und erotischen Nöte. Zweig fühlt sich von den Verworfenen des Schicksals besonders angezogen, ihnen glaubt er sich nahe, ihrer Verzweiflung leiht er seine Stimme, seine Programmatik, die ‚Besiegten' zu Helden zu machen, hat hier ihren Ursprung (→ V.3 Das Motiv des Besiegten). Er liebt einerseits die stolzen einsamen Positionen seiner erfolgreichen ‚Meister', sehnt sich aber andererseits nach dem Extremen, dem Exzessiven. Er sucht, was er selbst nicht ist, im Sinne Nestroys: Er wäre zu gerne ein ‚verfluchter Kerl' (vgl. Nestroy 1979, Bd. 4, S. 103f.). Seine antibürgerliche Neigung schwärmt von Rausch und Ekstase, Aufbegehren und Revolte – aber all dies steht in diametralem Gegensatz zu seiner eigenen ästhetischen Disposition und vor allem zu seiner Lebenspraxis, die bürgerlich-gesittet ist. In ästhetischer Hinsicht ist sie aber keineswegs festgelegt: Zwischen Symbolismus, Naturalismus und Expressionismus schwanken Zweigs Sympathien, er kann von Tolstois Romanen ebenso schwärmen wie von D'Annunzios Poesie, er lobt die vorexpressionistische Industrie- und Technikglorifizierung Verhaerens, begeistert sich für die drastischen Darstellungen in den Romanen von Balzac und Dickens und redet der Lyrik Rilkes das Wort, er erschließt sich die Welt Amerikas durch die pathetische Stimme Walt Whitmans, jene Russlands sowohl durch Dostojewski als auch durch Tolstoi. Den Zugang zur Welt, zu den Wirklichkeiten der Länder und Städte, zu den Lebensbedingungen der Menschen verschafft sich Zweig also jeweils über die Kunst, die politischen, historischen und sozialen Koordinaten lässt er (sieht man von seinen historischen Biografien ab) außer Acht. Die Unterschiedlichkeit der Strömungen und Tendenzen, denen er mit Enthusiasmus zujubelt, ist dabei unerheblich.

7. Enthusiastisches Provisorium

Zu fragen ist in dem Zusammenhang auch, wie sich Zweig bereits in jungen Jahren umfangreiche Kenntnisse der Werke aus Literatur, Geschichte und Philosophie aneignen konnte. Alleine die Anzahl der Bücher zeitgenössischer Autoren, jüngerer und älterer Freunde, aber auch von Unbekannten, denen er in Briefen eine kleine (oder größere) Kritik zuteilwerden lässt, ist erstaunlich. Es ist weiters ein Rätsel, weshalb

sich ein Autor, der schon als junger Mann keine finanziellen Nöte hatte, für größere Projekte nicht mehr Zeit gönnen wollte. Schon früh gibt es die Überlegungen zu einem größeren Roman, etwa im Stile Balzacs (vgl. Zweig GWE, Tb, S. 304), aber nie gibt es die entsprechende Zeit dafür, weil so viele Vorhaben dringend ‚abzuarbeiten' sind. Immer wieder sehen wir, dass Zweig an mehreren Texten gleichzeitig schreibt – Novellen, großen Essays, Theaterstücken, Übersetzungen – und dazu noch Arbeiten als Herausgeber erledigt. Bezeichnend ist auch, dass er erst im Alter von 58 Jahren seinen ersten Roman *Ungeduld des Herzens* (1939) veröffentlicht.

Im Hinblick auf die Erfolgsstrategien des Autors ist der Umstand zu erwähnen, dass alle Bücher, die Zweig veröffentlichte, also bereits sein erster Lyrikband *Silberne Saiten* von 1901, aber auch fast alle Bücher anderer Autoren, die er herausgibt, bis zum Jahr 1933 in deutschen Verlagen erscheinen (→ VII.3 Zweig und die Verleger). Natürlich hat es in Wien einige renommierte Verlage gegeben, deren Bücher auch in Deutschland wahrgenommen wurden, aber Zweig steuert vom ersten Moment an zielstrebig Verlage in Deutschland an: Schuster & Löffler, Egon Fleischel & Co (vgl. Buchinger 1998, S. 17ff.) und dann den Insel Verlag, in dem bereits Werke von Rilke und Hofmannsthal verlegt wurden.

Bei all dem Erfolg, den Zweig in diesen Jahren in literarischen Kreisen zweifellos errungen hatte, spürte er in der Zeit um seinen 30. Geburtstag, dass er sich zwar enthusiastisch verausgabt hatte, seine künstlerische Zukunft aber ziemlich unklar war. Seine imponierende Vielseitigkeit und sein nimmermüder Aktionismus sind auch Ausdruck dessen, dass er sein Autorschaftsmodell noch nicht gefunden hatte. Das alles waren Anläufe in verschiedene Richtungen: alle Gattungen ausprobieren, alle Terrains besetzen, kosmopolitisch agieren. Es sei ihm, schreibt Zweig 1922 in seinem Rückblick, in einer „ungeheuren, unruhigen und fast schmerzhaften Lebensneugier" darum gegangen, „alles zu kennen" und die „verschiedenen neuen Kunstformen" zu studieren (Zweig 2012, S. 17): rastlose Arbeit, rastloses Reisen, immer in Bewegung, und doch nie bei sich selbst.

Die zahlreichen Bücher, die Zweig in den Jahren zwischen Schulabschluss und Kriegsende verfasst, übersetzt und herausgegeben hat, sind ein Zeugnis dieser Suche. Man denke an die so unterschiedlichen dramaturgischen Modellen verpflichteten Theaterstücke *Tersites* (1907), *Der verwandelte Komödiant* (1912), *Das Haus am Meer* (1912), *Jeremias* (1917) und *Legende eines Lebens* (1919). An diesem Beispiel sieht man, dass der Konflikt von Enthusiasmus und Durchführbarkeit, von Idee und Gestaltung sein Leben und Werk dominierte – nicht nur bis zum Ersten Weltkrieg.

Der nach allen Richtungen greifende Eifer und die Suche nach einem für ihn geeigneten Modell des Künstlertums sind auch Ausdruck eines umfassenden Provisoriums in Zweigs privater Existenz. Hannah Arendt spricht in diesem Zusammenhang von dem Bohémien Zweig, der immer auf der Suche nach dem „wirkliche[n] Leben" geblieben sei (Arendt 1948, S. 115). In seinen Erinnerungen wird er dies auch selbst zur Sprache bringen:

> Schon in die Jahre gelangt, da andere längst verheiratet waren, Kinder und wichtige Positionen hatten und mit geschlossener Energie versuchen mußten, das Letzte aus sich herauszuholen, betrachtete ich mich noch immer als den jungen Menschen, als Anfänger, als Beginner, der unermeßlich viel Zeit vor sich hat, und zögerte, mich in irgendeinem Sinne auf ein Definitives festzulegen. (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 189f.)

8. Der Erste Weltkrieg – Ende des Provisoriums?

Als am 28. Juli 1914 Österreich dem Königreich Serbien den Krieg erklärte, war Zweig noch nicht 33 Jahre alt. Er hatte seine Lebensmitte bereits überschritten. Er danke dem Schicksal, schreibt Zweig 1922 in Zusammenhang mit dem Beginn des Krieges, dass „dieses reiche, sich ganz an Alles verlierende Leben plötzlich zu Ende" gekommen war (Zweig 2012, S. 18). Im Alter von 60 Jahren erinnert er sich an die frühe Periode seines Lebens in einem Kapitel, das den bezeichnenden Titel „Umwege auf dem Wege zu mir selbst" trägt. Hier heißt es: „Denn das Gefühl des Provisorischen beherrschte bis zum Weltkrieg in geheimnisvoller Weise mein Leben. Bei allem, was ich unternahm, beredete ich mich selbst, es sei doch nicht das Eigentliche, das Richtige – bei meinen Arbeiten, die ich nur als Proben auf das Wirkliche empfand, und nicht minder bei den Frauen, mit denen ich befreundet war." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 189) Sollte also die Entscheidung für ein gemeinsames Leben mit Friderike von Winternitz (geboren 1882), die spätere Heirat (1920), das Leben mit der Familie in Salzburg dem Provisorium ein Ende bereiten? Man könnte natürlich einwenden, Zweig habe dieses Provisorium, die freischwebende Lebensweise des jungen, ungebundenen Autors, der sich auf ein ‚Definitives' nicht festlegen will, im Grunde nie wirklich aufgegeben, wenn man etwa an die vielen Reisen denkt, die Zweig auch von Salzburg aus unternimmt, und dies meist alleine. Dafür sprechen auch die Abschiedsphantasien von Salzburg und von der Familie, die Zweig schon vor dem 50. Geburtstag wiederholt äußert, oder wenn er just an diesem Tag aus München an seinen Bruder Alfred nach Wien schreibt, er fühle sich „notfalls noch frisch genug, den ganzen Hausrat wegzuschmeißen, und noch einmal zu beginnen" (Zweig, Br III, S. 311). Er und Alfred, sie beide hätten, so schreibt Zweig, von ihrem Vater „eine gewisse persönliche Bedürfnislosigkeit" gelernt. Und weiter: „Ich könnte bequem in zwei Zimmern leben, ein paar Cigarren, einmal Caféhaus im Tag, mehr brauche ich eigentlich nicht." (S. 311)

Im Frühjahr 1934 wird Zweig seine persönliche Freiheit über die Verbundenheit mit der Familie stellen und in London wieder in ein studentisches Provisorium zurückkehren, wie in den Jahren, da er in der Kochgasse Nr. 7 in zwei Zimmern wohnte. Das Idealbild des ungebundenen Lebens seiner früheren Jahre wird er während des Exils wieder beschwören. Auch die Erinnerungen an die Zeit vor 1914 (zwei Drittel der *Welt von Gestern* sind diesem Lebensabschnitt gewidmet) gelten ja weniger einer Utopie bzw. der Sehnsucht nach der politischen Wirklichkeit der Habsburger Monarchie, als vielmehr dem individuellen Lebensgefühl des jungen Autors und der nachträglichen Positionierung im Kunstgeschehen Wiens. In einem Brief an Lavinia Mazzucchetti vom 9. März 1940 schreibt Stefan Zweig: „[I]n dieser Autobiografie will ich zeigen, daß unsere Generation bis zum Jahr 1914 ein Höchstmaß an persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit genossen hat […]. [U]ns war es auch nicht bewußt, wie frei wir waren; wir wünschten uns noch mehr Freiheit in einem Land ohne Grenzen, ohne Religionen – eine vereinte Welt." (Zweig, Br IV, S. 680) In diesem offenen, disparaten Autorschaftsmodell des 20- und 30-Jährigen spielt der vage Begriff der ‚persönlichen Freiheit' eine zentrale Rolle (→ V.9 Die Freiheit des Einzelnen).

Aber wieder zurück ins Jahr 1914: Zweig, der nie ein subalternes Arbeitsverhältnis eingegangen ist, der kein Beamter oder Angestellter war und keinen Dienstvertrag abgeschlossen hat, dieser Mann wird im Herbst 1914 Teil der Maschinerie des Soldatenwesens. Dass ihm das, trotz freiwilliger Meldung zum Kriegsdienst, nicht gefallen

kann und er sofort mit allen Mitteln versucht, vom Exerzierplatz des „Trainzeugsdepot" von Klosterneuburg Abschied zu nehmen und sich ins Kriegsarchiv versetzen zu lassen – was ihm auch innerhalb weniger Wochen gelingen sollte –, ist nicht erstaunlich. Wenn er nun schon jeden Tag in der Stiftskaserne im Kriegsarchiv zum Dienst antreten musste, um Propagandaschriften für das Kriegsministeriums zu verfassen, und natürlich in seiner Reisefreiheit eingeschränkt war, so konnte er abends und an Wochenenden, also in reduziertem Ausmaß, seinen literarischen Neigungen durchaus nachgehen.

Zuvor aber hatte er, auch dies gehört zu seiner ‚persönlichen Freiheit', im Sommer und Herbst 1914 einige patriotische, zum Teil kämpferische Zeitungsartikel geschrieben, die heute selbst bei denjenigen, die den Autor kaum kennen, aber nicht schätzen, vielfach bekannt sind (→ V.4 Krieg, Frieden, Pazifismus). Tatsächlich, liest man die Texte *Heimfahrt nach Österreich* (1914), *Ein Wort von Deutschland* (1914), *An die Freunde in Fremdland* (1914) (alle in Zweig GWE, Die schlaflose Welt), kann man sich über den unbefangenen, naiven Ton nur wundern. Diese kleinen Aufsätze, in denen Zweig etwa die Durchschlagskraft des deutschen Militärs beschwört, sowie der Umstand, dass er sich später nicht mehr an seine damalige Euphorie erinnern kann, werden für manche wohl für immer als besonderer Makel an seiner Lebensgeschichte haften bleiben. Unrichtig ist also, er habe „von der ersten Stunde an das verhängnisvoll Sinnlose des europäischen Selbstmordes erkannt" und sich daher „mit allen seelischen Kräften gegen den Krieg gestellt" (Zweig 2012, S. 18). In *Die Welt von Gestern* heißt es: „Daß ich selbst diesem plötzlichen Rausch des Patriotismus nicht erlag, hatte ich keineswegs einer besonderen Nüchternheit oder Klarsichtigkeit zu verdanken, sondern der bisherigen Form meines Lebens. […] Außerdem hatte ich zu lange kosmopolitisch gelebt, um über Nacht eine Welt plötzlich hassen zu können, die ebenso die meine war wie mein Vaterland." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 261) An anderer Stelle, mit Bezug auf den Eintritt ins Kriegsarchiv, heißt es: „[I]ch hatte mir geschworen – ein Eid, den ich auch 1940 gehalten habe – niemals ein Wort zu schreiben, das den Krieg bejahte oder eine andere Nation herabsetzte." (S. 281)

Nun, wir wissen, auch Arnold Schönberg, Robert Musil, Sigmund Freud, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal – um nur ein paar prominente Namen aus der Wiener Szene zu nennen – hatten wie Zweig anfangs in patriotischem Sinne reagiert und den Krieg gegen Serbien begrüßt, ja für notwendig befunden. Analoge Kriegsbegeisterung gab es auch bei den Künstlern und Intellektuellen anderer kriegsbeteiligter Länder. Über Zweigs anfängliche Befürwortung des Kriegs, die erwähnten Artikel und seine Vergesslichkeit ist viel geschrieben worden. Jeder, der Zweigs Tagebuch parallel zu seinen publizistischen Äußerungen dieser Jahre, viele davon bis heute nicht in Buchform veröffentlicht, liest und zu dieser Lektüre noch seine Briefe heranzieht, kann sich selbst ein Bild des tiefen Widerspruchs machen, in dem sich der Autor befand. Zugleich wird man hier einmal mehr mit Zweigs enormer politischer Naivität konfrontiert (→ III.15 Tagebücher; IV.12 Kunst und Politik).

Sein pazifistisches Credo sieht Zweig im Stück *Jeremias* formuliert, und die Biografen folgen ihm darin. Zweig bezeichnet diese Tragödie zugleich als große Zäsur in seinem Werk und erklärt sie zum ersten Text von Bedeutung. *Jeremias*, das ist, wie Zweig in einem Brief an Martin Buber vom 8. Mai 1916 schreibt, die „Tragödie und der Hymnus des jüdischen Volkes als des auserwählten – aber nicht im Sinn des Wohlergehens, sondern des ewigen Leidens, des ewigen Niedersturzes und der ewigen Erhebung und der aus solchem Schicksal sich entfaltenden Kraft" (Zweig,

Br II, S. 106). Hier ist einerseits die Dialektik von Sieger und Besiegtem zu studieren (→ V.3 Das Motiv des Besiegten), andererseits auch Zweigs antinationalistisches Programm, das später in den Europa-Reden um 1930 eine zentrale Rolle spielen wird (→ III.14.2 Europa-Reden; V.7 Europa-Konzeptionen). Mit der „Verkündigung im Auszug aus Jerusalem" (S. 107) drückt Zweig sein kosmopolitisches Anliegen aus: Sein Plädoyer für die Diaspora ist im Zusammenhang mit seiner pazifistischen Euphorie von 1918/1919 zu begreifen. Was ihn, so Zweig, während der Kriegsjahre „innerlich gerettet" habe, sei der Umstand, „daß es das Judentum ist, das mir diese übernationale Freiheit ermöglicht hat. Ich halte nationale Gedanken, wie den jeder Einschränkung[,] als eine Gefahr" (Zweig an Buber, 25. Mai 1917, Br II, S. 143). Auf welchen widersprüchlichen Wegen und Umwegen sich Zweig während des Krieges neu zu orientieren sucht und sich in seinem Selbstverständnis als Schriftsteller verändert, kann man auch in den Briefen nachlesen, die Zweig bis 1917 an Romain Rolland in die Schweiz geschickt hat. Peter Handke, der das Vorwort zu einer Auswahl des Briefwechsels Rolland/Zweig aus den Kriegsjahren 1914–1918 geschrieben hat, hebt die langsame Annäherung der beiden Positionen hervor, so dass beide schließlich, 1917, „wie mit einer Stimme, unisono land- und tagversetzt, sprechen: Dem Lesenden tönen nun beide Stimmen ziemlich gleich, könnten die Rhythmen und Bilder des einen auch die des anderen sein." (Handke 2014, S. XII; → VI.7.1 Rezeption in der Belletristik)

Ende November 1917, nach einem mehrtägigen Zusammensein mit Romain Rolland in Villeneuve am Genfersee, ist er dann angeblich vollzogen, Zweigs Abschied vom ‚Kunstfanatismus' (vgl. Renoldner 2011, S. 188ff.). Rückblickend auf die gemeinsamen Gespräche schreibt Zweig am 21. Januar 1918 an Rolland: „Mein Ziel wäre, eines Tages nicht ein großer Kritiker, eine literarische Berühmtheit zu werden – sondern eine *moralische Autorität*. Ein Mann, wie Sie einer für Europa, für die Welt bereits sind. Mir dünkt dies das menschlich Schönste, das man zu erreichen vermag" (Rolland/Zweig 1987 Bd. a, S. 293, Herv. i.O.). Dass der Schriftsteller nicht nur mit seinem Werk, sondern auch mit seiner Existenz eine politische und ethische Verantwortung übernehmen könne, dieser Gedanke war Zweig in den Jahren davor noch fremd gewesen. Man denke nur daran, dass er sowohl in Österreich als auch auf seinen Reisen politische wie soziale Wirklichkeiten nur in sehr geringem Umfang bzw. nur an der Oberfläche wahrnimmt und diese auch in seinen Reiseberichten kaum eine Rolle spielen (→ III.14.5 Reiseberichte). Dieser blinde Fleck wird ihm 1941, als man in Brasilien sein Buch *Brasilien. Ein Land der Zukunft* kritisch zur Kenntnis nimmt, noch einmal zum Vorwurf gemacht werden. Die zum Teil sehr negativen Kommentare in den brasilianischen Medien sind auch darauf zurückzuführen, dass Zweig die jüngsten politischen Entwicklungen in diesem Land nicht wahrgenommen oder zumindest nicht zum Thema gemacht hat (→ III.8 *Brasilien*). Hannah Arendts Kritik, Zweig habe in *Die Welt von Gestern* beim Blick auf die Inflationsjahre nach 1919 die Arbeitslosigkeit in Österreich gar nicht bemerkt, zielt auf denselben Punkt (vgl. Arendt 1948, S. 116).

1918 und 1919 erleben wir Zweig im Kontakt mit Schriftstellern und Intellektuellen unterschiedlicher pazifistischer Orientierung. Er hat sie in der Schweiz, in Frankreich und Deutschland getroffen, er wechselt viele Briefe und zeigt sich bestens informiert über die Initiativen, im Nachkriegs-Europa neue übernationale Verbindungen zu schaffen. Aber obwohl er mit den Vertretern der *Clarté*-Gruppe, mit Henri

Barbusse, Alfred H. Fried oder Richard Coudenhove-Kalergi, in Dialog tritt und zum Teil deren Ideen übernimmt, wird er sich allen Angeboten zu einem gruppenähnlichen Zusammenschluss stets verweigern. Zweig wird weiterhin als Einzelner agieren, und er macht sich mit gelegentlichen politischen Statements wie etwa seinem *Bekenntnis zum Defaitismus* (1918) keine Freunde (vgl. Resch 2012, S. 114f.; 2017a).

Wie sehr Stefan Zweig seine neue Aufgabe ‚antipolitisch', also über den Parteien, Fraktionen und Fronten stehend, begriffen hat, ist auch der Kritik aus dem linken politischen Spektrum zu entnehmen (vgl. Resch 2017b). Zweigs neues Autorschaftsmodell, das gar nicht so neu ist, führt nicht dazu, dass ein im Ästhetizismus befangener Dichter und Literaturvermittler nun ein ‚politischer Kopf' wird. Aber die vielen Gespräche und Begegnungen mit einer Gruppe von politisch denkenden Künstlern und exponierten Intellektuellen bei Kriegsende hinterlassen zweifellos ihre Spuren. Es bliebe aber zu fragen, ob die vielzitierte pazifistische Wende im Leben Stefan Zweigs tatsächlich eine gravierende Veränderung bedeutet. Vielleicht hat Zweig für sein dynamisches Lebensprogramm, unter Anleitung des ‚Meisters Rolland', nur einen moralisch attraktiveren Rahmen gefunden. Was für eine neue Verantwortung ist es denn, die Zweig nach 1919 übernimmt? Er wird sich auch weiterhin allen Verbindlichkeiten mit Gleichgesinnten entziehen und seine Kommentare zu gesellschaftlichen und politischen Ereignissen lieber nur in privaten Gesprächen und Briefen äußern. Aber immerhin: Er wird die politischen Entwicklungen im Nachkriegseuropa, insbesondere in Deutschland, beobachten und kommentieren.

Vielleicht führte das Eintauchen in den politischen Diskurs, an dem Zweig während seines Aufenthaltes in der Schweiz am Ende des Ersten Weltkriegs teilgenommen hatte, aber zu einem wichtigeren Ergebnis: Durch die eineinhalbjährige Distanz zu Österreich gelang ihm der Befreiungsschlag aus Wien, aus den Netzwerken des Wiener Literaturbetriebs, in denen sich Zweig nicht nur etabliert, sondern auch verstrickt hatte. Die Schweizer Begegnungen mit vielen bisher nicht bekannten Gesprächspartnern wirkten zweifellos anregend und erneuernd. Der Krieg war zu Ende, Österreich und Deutschland hatten ihn verloren, die Realpolitik hatte über die geistige Welt der Intellektuellen triumphiert, das Leben des Bohémiens schien vorbei zu sein. Voller Begeisterung berichtet Zweig rückblickend über seinen Schweizer Aufenthalt, Zürich sei „über Nacht die wichtigste Stadt Europas geworden, ein Treffpunkt aller geistigen Bewegungen". Die „Menschen, die das Schicksal hergeschwemmt, [...] diskutierten Tag und Nacht in einer Art geistigen Fiebers, das einen gleichzeitig erregte und ermüdete. Nun konnte man sich wirklich schwer der Lust entziehen, nachdem man zu Hause Monate und Jahre mit versiegelter Lippe gelebt" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 311f.).

Rolland notiert in seinem Tagebuch, nachdem er vom Tod Zweigs erfahren hat, Zweigs „Flitterwochen in einem kleinen Ort am Zürichsee" seien „die schönste Zeit seines Lebens" gewesen, „die ungetrübteste, die zufriedenste und, bei all seiner Unruhe, die glücklichste. Die Nachkriegs-Atmosphäre hat ihm nicht gut getan." (Rolland 2013, S. 29)

Blickt man nun auf die in den folgenden Jahren entstandenen Bücher Zweigs, so wird man, abgesehen von der Rolland-Biografie (1921), den Erzählungen *Der Zwang* (1920) und *Die Augen des ewigen Bruders* (1921), keine Publikation finden, die im engeren Sinne als programmatisch für ein neues Selbstverständnis des Autors angesehen werden könnte: *Drei Meister* (1920) vereint zwei existierende Vorworte (über

Dickens und Balzac) mit einem ausgefeilten Essay (über Dostojewski), auch die Essaybände *Der Kampf mit dem Dämon* (1925), *Drei Dichter ihres Lebens* (1928) und *Die Heilung durch den Geist* (1931), die Erzählbände *Amok* (1922) und *Verwirrung der Gefühle* (1927), die Biografien über Joseph Fouché (1929) und Marie Antoinette (1932) sowie die *Sternstunden der Menschheit* (1927) lassen die These von einer Wende in Zweigs Autorschaftsmodell unhaltbar erscheinen.

Unter vielen weiteren Publikationen Zweigs in diesen Jahren nach dem Krieg muss auf die „Bibliotheca mundi" hingewiesen werden, ein besonders ehrgeiziges und extravagantes Projekt, das Stefan Zweig ab 1919 mit großem Elan als europäisches Literatur-Vermittlungsprogramm verstanden wissen wollte. Für den Insel Verlag hatte er einen Kanon der Weltliteratur erstellt, die wichtigsten Bücher verschiedener Länder sollten in den jeweiligen Originalsprachen veröffentlicht werden. Das äußerst aufwändige Vorhaben endete jedoch nach nur vierzehn Bänden mit einem finanziellen Fiasko (vgl. Buchinger 1998, S. 140ff.; → III.18 HERAUSGEBERSCHAFTEN).

9. Abschied von Wien – Rückzug in die Provinz

Stefan Zweig hatte 1912 Friderike von Winternitz, die Gattin eines Wiener Ministerialbeamten, kennengelernt. Sie hatte zwei Töchter, Alexia Elisabeth, genannt Alix, und Susanne Benediktine, genannt Suse. Ihre Ehe wurde im Mai 1914 geschieden. Das Paar Friderike von Winternitz und Stefan Zweig wohnte 1916/1917 in Rodaun bei Wien, am Ende des Ersten Weltkriegs reiste Friderike zu Zweig in die Schweiz. Ende März 1919 übersiedelten sie gemeinsam mit Friderikes Töchtern in das Haus Kapuzinerberg Nr. 5 nach Salzburg. Alix war elf, Suse neun Jahre alt. Obwohl Stefan Zweig die beiden Mädchen schon davor kennengelernt hatte, gelang es ihm auch in den Salzburger Jahren nicht, ein vertrautes Verhältnis zu ihnen zu entwickeln, geschweige denn sich in der Rolle eines Vaters zu verstehen. Er war ein stets fordernder und bisweilen wohl auch strenger Stiefvater, dessen Arbeitsprogramm das Familienleben dominierte – und das schon allein durch seine willkürliche An- und Abwesenheit im Haus, sowohl im Laufe eines Tages als auch übers Jahr gesehen. Die üblichen Anforderungen der Familie spielten für seine Entscheidungen von Anfang an eine untergeordnete Rolle. Vielleicht hat Stefan Zweig zu lange alleine gelebt, jedenfalls nimmt sich sein Verhalten als *pater familias* aus, als würde er weiter für sich leben, und da sind eben noch ein paar andere Menschen im gleichen Haus.

Selbst als die beiden Mädchen erwachsen sind, wird Zweig kein gleichberechtigtes Verhältnis zu ihnen finden, ja er reproduziert seine eigene Familiensituation, in der Kinder sich vor allem unterordnen müssen und auf Distanz gehalten werden. Es scheint, als ob Zweig im Grunde immer unzufrieden mit Suse und Alix war. Sie interessieren sich, so nimmt er an, zu wenig für sein Lebensprogramm, sie lesen seine Bücher nicht und verstehen nicht, welche Mission er in Europa ausübt. Umgekehrt darf man wohl sagen, dass auch er an ihren Leben kaum Anteil nimmt.

Auch Friderike, die sich selbst als Schriftstellerin verstand, war wohl bald klar geworden, dass ihr Wunsch „Laß uns einmal wie zwei Dichter leben" (Zweig/Zweig 1984, S. 56) in Salzburg nicht in Erfüllung gehen würde. Immerhin konnten die beiden am 28. Januar 1920, wenn auch unter kuriosen Umständen, heiraten (vgl. Matuschek 2006, S. 186ff.; Weinzierl 2015, S. 7ff.). In den Salzburger Jahren beteiligte sich Friderike zwar als Übersetzerin an dem einen oder anderen Projekt ihres Mannes, insgesamt war es jedoch nun ihre Rolle, mitzuhelfen, das Leben ihres immer erfolgreicheren Gatten zu organisieren und ihm während seiner zahlreichen Abwesenheiten behilflich zu sein. Neben der Salzburger Sekretärin Anna Meingast, die eine fixe Anstellung im Haus hatte, und den gelegentlichen Mitarbeitern, Helfern, Lektoren und Korrektoren, die in arbeitsintensiven Zeiten verpflichtet wurden, war es in erster Linie Friderike, die, wie eine persönliche Referentin, gelegentlich die Agenden ihres Mannes wahrnahm, etwa wenn es um die Korrespondenz mit Verlagen und beruflichen Partnern ging. Erstaunlich ist die Unverblümtheit, mit der Zweig seiner Ehefrau berichtet, dass er über längere Zeit in Paris eine Geliebte hatte. Die Modistin Marcelle erwartete von Zweig sogar ein Kind, entschloss sich dann aber zu einer Abtreibung, eine tragische Trennung der Liebenden ist die Folge (vgl. Weinzierl 2015, S. 19ff.). Über das Verhältnis zwischen Friderike und Stefan Zweig gibt der Briefwechsel *„Wenn einen Augenblick die Wolken weichen"* (Zweig/Zweig 2006) Auskunft, weitere wesentliche Ergänzungen enthält das zweite Kapitel des Bandes *„Ich wünschte, dass ich Ihnen ein wenig fehlte"* (Zweig 2013). Lesenswert in diesem Zusammenhang ist zudem das erste Kapitel von Ulrich Weinzierls biografischer Studie (2015), in dem er auch auf das literarische Werk Friderikes Bezug nimmt.

Die Entscheidung Stefan Zweigs, ab 1919 in Salzburg zu leben und den Wohnsitz in Wien aufzugeben, löst jedoch viele weitere Fragen aus. Das Salzburger Haus, eine heruntergekommene Villa, das sogenannte „Paschinger-Schlössl", hatte Stefan Zweig noch im Krieg, im Oktober 1917, gekauft (vgl. Kerschbaumer 2003, S. 47ff.; Zweig/Zweig 2006, S. 69). Er hatte ursprünglich die Idee, sich künftig für konzentrierte Arbeitsphasen aus Wien in die beschauliche Kleinstadt zurückzuziehen. Gleichzeitig bedeutete der Kauf des Hauses auch eine Geldanlage, denn dass nach Ende des Krieges eine Inflation seine Guthaben entwerten könnte, war abzusehen.

Zweig war fasziniert von Großstädten wie New York, Rio de Janeiro, Moskau, London, Berlin oder Paris, die er in Feuilletons beschrieben hat. Diese Städte boten Anregung und Erneuerung, vor allem weil man hier Freunde, Kollegen und Geschäftspartner treffen konnte und weil es Museen, Theater und Konzertsäle gab, in denen man die Hochkultur des jeweiligen Landes genießen konnte. Zugleich lassen sich aber in seinen Briefen viele Belege dafür finden, wie sehr er der großen Städte überdrüssig war. Er zog sich daher immer wieder an abgelegene Orte zurück: Von Wien-Innenstadt nach Rodaun, von Zürich nach Rüschlikon, von Wien nach Salzburg, von Salzburg nach Zell am See und Thumersbach, von London nach Bath, von New York nach New Haven und Ossining, von Rio de Janeiro nach Petrópolis.

Zweigs Mission, seine künstlerische Arbeit als Kulturdialog in europäischem Sinne zu begreifen, ist zwar im Kern nicht neu – wenn man seine Netzwerke in Europa bedenkt, die vor 1914 entstanden sind –, wesentlich ist aber, dass er den Versuch einer neuen Selbstdefinition als Schriftsteller nicht mehr in Auseinandersetzung mit den Vertretern der Wiener Szene unternimmt, sondern nach den Gesprächen mit Rolland und anderen in der Schweiz. In Wien gab es für Zweig keine Freundschaft von auch nur annäherndem Rang. In Genf, Basel und Zürich traf Zweig mit weltoffenen Schriftstellern und Intellektuellen zusammen, die sich mehr oder weniger im pazifistischen Sinne definierten, darunter auch dezidiert linke bzw. kommunistische Wortführer. Der Kontrast zu der Wiener Szene könnte nicht größer sein. Dorthin kann er nun nicht mehr zurück, in Salzburg fängt Zweig – die Erfahrungen von eineinhalb Jahren

Schweiz bestärken ihn – nun tatsächlich ein neues Leben an, an einem Ort, an dem er keine Vorgeschichte hat und anonym arbeiten kann.

Der Abschied aus dem intellektuellen Wirrwarr nach Kriegsende hat nicht nur ästhetische und politische Konnotationen der Abgrenzung, sondern begreiflicherweise auch sehr persönliche. Dass jemand wie Zweig, der sich so vielfältig exponiert hatte, in Wien nicht nur Freunde hatte, liegt auf der Hand. Zweifellos ein Desiderat der Forschung: Zweigs Verhältnis zu Wien. Hier nur zwei Beispiele aus Briefen. Bereits im Alter von 27 Jahren schreibt Zweig in einem Brief an Ellen Key: „Hier in Wien finde ich mich schwer zurecht. Ich passe nirgends ganz hinein und fühle mich auch nicht recht zuhause." (Zweig, Br I, S. 188) Am 27. Oktober 1916 spricht Zweig in einem Brief an Hans Müller-Einigen von „Hochmut und gehässiger Verachtung", die sie beide künftig gegen die Wiener Kollegen herauskehren sollten. Er habe sich innerlich bereits von Wien verabschiedet, und „tu keinen Schritt in ein Wiener Haus" (Zweig, Br II, S. 119). In jeder deutschen Stadt würde ein Schriftsteller „eine gerechtere, ehrliche Kritik finden [...] als bei Uns" (S. 118). Zweig rät dem Kollegen, er solle keinesfalls mit seinen künftigen Arbeiten auf Wien, „auf das Burgtheater, die Menschen, die Presse" zielen (S. 118f.), man müsse vielmehr „an Wien" endlich genesen: „Glaube mir, man muß genesen von dieser Stadt. Erst seit den Jahren, da ich von Wien fort bin fühle ich mich frei, obzwar mein Leben nur eine einzige Flucht geworden ist vor dieser Stadt." (S. 119, Herv. i.O.) Auch in Rollands Tagebuch finden sich entsprechende Passagen darüber, wie Zweig sich – während seines Aufenthaltes Ende November in Villeneuve – über Wien geäußert hat. Zweig hatte sich über die feige Haltung der österreichischen Intellektuellen beklagt, die er nie vergessen werde. Daher sei ihm eine engere Verbindung zu Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal künftig unmöglich (vgl. Prater 1981, S. 145). Ähnlich formuliert Zweig seine Distanz zu Wien auch in einem Brief vom 6. Januar 1919 an Anton Kippenberg. Er schreibt, dass ihn „die Schmach der neuen Intellectuellen, machtgierig, ohne Disciplin, in Ideologien befangen und ohne Ideale", anwidere. Die Erinnerung an eigene Texte, die er im Herbst 1914 verfasst hat, verdrängend, heißt es hier weiter: „[I]ch rechne es mir zur Ehre, obwohl ich einer bin, der keine Kriegszeile schrieb, jetzt abseits zu stehn. Ich schäme mich als Intellectueller für diese Intellectuellen, als Jude für diese vordringlichen Juden, als Democrat für diese Revolutionäre." (Zweig, Br II, S. 257) Er habe es vermieden, sich den Künstlern in Wien „äffisch anzupassen", heißt es in *Die Welt von Gestern*, und daher sei diese tiefe Kluft entstanden. Gegenüber den „Expressionisten und – wenn ich so sagen darf – Exzessionisten" fühlte er sich am Ende des Krieges zudem älter, in eine „eigentlich bereits verstorbene Generation abgerückt" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 345).

Nun könnte man annehmen, dass Zweig in Salzburg endlich Ruhe und Ausgeglichenheit für konzentrierte Arbeitsphasen fand. Wer sich aber die Mühe macht und Jahr für Jahr überprüft, wie viele Wochen oder sogar Monate Zweig während der Salzburger Jahre (1919–1934) auf Reisen war, wird feststellen, dass ihm Salzburg und das Haus am Kapuzinerberg weniger ein Wohnort, als vielmehr ein „richtiger Abstoßpunkt nach Europa" waren (S. 328). Dafür spricht auch, dass Zweig zwar mit einigen Künstlern, die hier lebten, in loser Verbindung stand, sich aber von dem öffentlichen Leben der Stadt fernhielt. Große Projekte und Ideen diskutierte Zweig mit seinen Freunden in anderen Ländern, Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz. 1920 begründeten Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal, sehr zum

Bedauern Zweigs, just in Salzburg ihre Festspiele. Über Zweigs Verhältnis zu den Salzburger Festspielen wird in einem Artikel dieses Buches ausführlich berichtet (→ IV.11 Theater).

In *Die Welt von Gestern* wird Zweig im Rückblick seine Entscheidung für Salzburg problematisieren: „Vom Standpunkt der Logik aus war das Törichteste, was ich nach dem Niederbruch der deutschen und österreichischen Waffen tun konnte: nach Österreich zurückzukehren, nach diesem Österreich, das doch nur noch als ein ungewisser, grauer und lebloser Schatten der früheren kaiserlichen Monarchie auf der Karte Europas dämmerte." (S. 321) Und er erinnert daran, dass, lange bevor Adolf Hitler seine Heimat ‚heim ins Reich' geholt hatte, Österreich, dieses 1919 „künstlich geschaffene Land" (S. 321), „gar nicht selbständig leben [wollte]": „[A]lle Parteien, die sozialistische, die klerikalen, die nationalen schrien es aus einem Munde [...]. Zum erstenmal meines Wissens im Lauf der Geschichte ergab sich der paradoxe Fall, daß man ein Land zu einer Selbständigkeit zwang, die es selber erbittert ablehnte." (S. 321f.) Es sei ein „Unikum in der Geschichte", dass man „einem Lande, das nicht existieren wollte" befahl: „Du mußt vorhanden sein!" (S. 322)

Er habe sich damals, so schreibt Zweig, aus einem „Gefühl von Pflicht" für Österreich entschieden, um in einer „solchen Stunde äußerster Not zu seiner Heimat, zu seiner Familie" zu stehen. „Es schien mir irgendwie feig, dem Tragischen, das sich dort vorbereitete, bequem auszuweichen, und ich fühlte [...] die Verantwortung, man müßte eigentlich mithelfen durch sein Wort, die Niederlage zu überwinden." (S. 322) Diese Auskunft wird einer näheren Überprüfung wohl kaum standhalten, denn dieses Österreich der Ersten Republik war so gut wie ganz aus seinem Blickfeld geraten, in Gedanken war Zweig in Deutschland, hier waren seine Leser und die wichtigsten Verlags- und Medienpartner. In seinen Aufsätzen und auch in seinen Briefen verfolgt er sehr genau, wie sich nach 1918, 1919 die politischen Verhältnisse in Deutschland entwickeln. Was sich in Österreich abspielt, nimmt er nur am Rande wahr. So gibt es auch keinen selbständigen Text zur Ausrufung der Republik in Wien im November 1918. Damals war Zweig in der Schweiz.

Auch der Blick auf das bis 1914 entstandene Werk ändert sich: „Meine früheren Arbeiten gefielen mir selbst nicht mehr, ich ließ keines jener Bücher aus meiner ‚ästhetischen' Zeit mehr neu auflegen." (S. 345) Auch dies trifft nicht zu, denn Zweig drängte seinen Verlag wiederholt, Auswahlbände seiner Gedichte zu veröffentlichen, und auch der Band *Erstes Erlebnis* (1911) wurde in den 1920er Jahren mehrmals aufgelegt, 1930 erschien die letzte Auflage zu Lebzeiten. In der Erinnerung jedenfalls betont Zweig selbst deutlich diese Zäsur in seinem Leben: „[V]orbei war die Zeit, wo ich mir vortäuschen konnte, alles, was ich beginne, sei nur provisorisch. Die Mitte des Lebens war erreicht, das Alter der bloßen Versprechungen vorüber; jetzt galt es, das Verheißene zu bekräftigen und sich selbst zu bewähren oder sich endgültig aufzugeben." (S. 345f.)

Tatsächlich setzt Zweig in den Salzburger Jahren einige neue Akzente in seinem literarischen Werk. Mehrere Projekte, die während des Weltkriegs nicht fertiggestellt wurden, werden nun abgeschlossen: der erwähnte Essay über Dostojewski, an dem Zweig mehrere Jahre gearbeitet hatte; seine Edition der Werke und Briefe der französischen Autorin Marceline Desbordes-Valmore; die zweibändige Verlaine-Anthologie. Wenn auch keineswegs als Reihe konzipiert, sondern erst im Nachhinein zu einer solchen erklärt, entstehen die drei großen Essay-Bände, in denen Leben und Werk

von neun Schriftstellern als *Baumeister der Welt* (1920–1927) porträtiert werden. Den Versuch, Beiträge zu einer *Typologie des Geistes*, so der Untertitel, zu verfassen, hatte Zweig von Rolland übernommen, der mit seinen Biografien über Michelangelo und Beethoven ähnliche Absichten verfolgt hatte (→ III.12.4 *Romain Rolland*). Die beiden Novellenbände *Amok* und *Verwirrung der Gefühle* sorgen für sensationelle Auflagen und für eine enorme Zahl von ebenso erfolgreichen Übersetzungen. Dass Zweig in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zu den meistübersetzten deutschsprachigen Schriftstellern zählt, hat insbesondere mit diesen beiden Novellen-Bänden zu tun, in der Folge aber auch mit den *Sternstunden der Menschheit* und den historisch-biografischen Studien über Joseph Fouché und Marie Antoinette, die ebenfalls in mehreren Sprachen große Erfolge feiern. Die 1926 erfolgte Uraufführung der Komödie *Volpone* (nach Ben Jonson) am Wiener Burgtheater und der Umstand, dass das Stück von vielen Bühnen nachgespielt und auch übersetzt wurde, bedeutete nicht nur ein Comeback des Autors auf dem Theater, sondern beförderte ebenfalls sein internationales Renommée. Mehrere Verfilmungen von Novellen trugen zu seiner Popularisierung bei, und als er nach dem Tod Hugo von Hofmannsthals zum Librettisten für Richard Strauss wurde, um nun auch auf dem Terrain des Musiktheaters tätig zu sein, schien das Glück vollkommen (→ III.2.11 *Die schweigsame Frau*). In den Salzburger Jahren erlebte Stefan Zweig, nicht zuletzt dank der vielen Übersetzungen, seine größten literarischen Erfolge (→ VII.2 Ausgaben nach dem Ersten Weltkrieg). Daneben arbeitete er aber auch weiterhin intensiv an seinem europäischen Netzwerk. Bezeichnend dafür ist Friderikes Kommentar aus einem Brief vom 18. Juli 1930: „Dein Schrifttum ist ja nur ein Drittel Deines Selbst, und auch das Wesentliche daraus für die Deutung der anderen zwei Drittel hat niemand erfaßt." (Zweig/Zweig 2006, S. 228)

10. Nach Europa – und darüber hinaus

Wenn Zweig schon in jungen Jahren nach Indien, in die USA, nach Kanada, Mittelamerika oder Nordafrika gereist ist, so hatte das etwas von dem unbekümmerten Wunsch finanzkräftiger Jugendlicher von heute, ‚erstmal eine Weltreise zu machen', bevor man sich anschließend dem ‚Ernst des Lebens' stellt. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn Zweig nach seiner viermonatigen Südostasien-Reise, im Mai 1909, an Ellen Key schreibt, dass nicht Wien, sondern die Welt seine Heimat sei: „In zwei Jahren will ich nach Japan und China, dann zurück über Rußland. Mir ist, ich könnte nicht sterben, ehe ich die ganze Welt kenne." (Zweig, Br I, S. 188) Bei Zweigs zahlreichen Reisen nach Italien, Frankreich, Belgien, in die Schweiz, nach Deutschland, einmal auch nach Spanien, kommt aber noch etwas Wesentliches hinzu: Hier geht es nicht nur um Begegnungen mit fremder Kunst und Kultur, sondern auch um die Arbeit an europäischen Netzwerken. Auf jeder Reise, an jedem Ort versucht Zweig Kontakte zu Künstlern zu knüpfen, um zu sehen, wie Schriftsteller, bildende Künstler in diesen Ländern leben und arbeiten, insbesondere aber auch, welche ihrer Hervorbringungen aus den jeweiligen nationalen Kulturen auch im gesamteuropäischen Kontext von Bedeutung sein könnten. Das Gefühl, in Paris, Berlin, Rom oder Prag Freunde zu haben und sich ihrer Freundschaft versichern zu können, so schreibt Zweig 1922, beglücke ihn mehr, „als irgendein Stolz auf Bücher oder literarische Leistung" (vgl. Zweig 2012, S. 17). Über die Freundschaft mit Émile Verhaeren lernt er belgische

Künstler kennen, Camille Lemonnier, Henry van de Velde und James Ensor, um nur die Bekanntesten zu nennen; über die Vermittlung von Rolland verbindet sich Zweig mit politisch prononcierten Persönlichkeiten in der Schweiz und in Frankreich, wie Henri Barbusse, Henri Guilbeaux oder Frans Masereel, später auch André Gide, Paul Valéry und vielen anderen. Auch in Italien und Deutschland trifft er Schriftsteller, bildende Künstler und Intellektuelle also nicht zufällig, sondern nach Plan.

Von Salzburg aus reist Zweig viele Male durch Europa. Fast jedes Jahr hält er Vorträge in Deutschland, manchmal sind es ausgedehnte Tourneen von einer Stadt zur nächsten – während Auftritte in Österreich an einer Hand abzuzählen sind. Hält er in Deutschland ursprünglich vor allem Vorträge über das Werk von Verhaeren, später über jenes von Rolland, so sind es nun, nach seinen Bestsellererfolgen in den 1920er Jahren, auch viele Lesungen aus eigenen Werken. Frankreich, Italien und die Schweiz sind die Länder, die Zweig – nach Deutschland – am häufigsten bereist. Von kurzen Aufenthalten in Prag und Budapest abgesehen, lernt er auf seinen Reisen jedoch das östliche Europa nicht kennen, nicht den Balkan, Bulgarien, Rumänien, Albanien, Griechenland und die arabische Welt des vorderen und mittleren Orients. Auch die slawischen Länder, in denen seine Bücher ebenfalls viel gelesen werden, bereist der Europäer Stefan Zweig erstaunlicherweise nicht. Eine bedeutende Ausnahme gibt es allerdings – die Reise in die Sowjetunion (→ VI.5.3 Rezeption: Lateinamerika, Asien, Russland).

11. Die Reise in die Sowjetunion 1928

Bisweilen wirken Zweigs Reisen wie eine Flucht vor den Lebensumständen am jeweiligen Wohnort. In der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg waren Begegnungen mit Freunden in Paris, Zürich, Berlin, Rom oder Neapel auch ein vitales Gegenprogramm zum Wiener Literaturbetrieb. In den Salzburger Jahren waren Reisen wohl immer auch willkommene Gelegenheiten, den familiären Anforderungen zu entkommen und das ungebundene Leben der Jugendjahre aufs Neue zu genießen.

Wenn hier exemplarisch auf die zweiwöchige Reise in die Sowjetunion, die Zweig im Herbst 1928 unternommen hat, näher Bezug genommen wird, so auch deswegen, weil sie sich von den anderen Reisen unterscheidet. Neben dem Zusammentreffen mit Persönlichkeiten des kulturellen Lebens möchte Zweig etwas über die Situation in der Sowjetunion erfahren. Vorbereitet durch die Gespräche und Briefe mit Romain Rolland und weiteren Freunden, die der kommunistischen Welt nahestehen, stellt sich ihm hier auch die Frage, ob man ein historisch außergewöhnliches ‚gesellschaftliches Experiment' kennenlernen könne und ob von der Sowjetunion wesentliche Impulse für das Nachkriegs-Europa ausgehen könnten. Über Zweigs Russland-Reise sind wir dank einiger Briefe, einer Serie von Reisefeuilletons (vgl. Zweig GWE, Reise nach Rußland) und einem unveröffentlichten Notizbuch, das heute im Literaturarchiv Salzburg aufbewahrt wird, sehr gut informiert. Dazu kommt noch der Rückblick des 60-Jährigen, für den Zweig in *Die Welt von Gestern* fünfzehn Seiten erübrigt. Nicht nur der Umfang dieses Berichts ist erstaunlich, sondern auch, dass Zweig ausdrücklich betont, dass diese Reise „besonders erregend und belehrend" für ihn gewesen sei (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 373).

Zweig war zur Teilnahme an der Feier zum 100. Geburtstag Lew N. Tolstois nach Moskau eingeladen worden. Mit dessen Werk war Zweig bestens vertraut, er hatte

bereits mehrere Aufsätze über den russischen Romancier verfasst und sprach bei dem Festakt im Bolschoi-Theater über sein Lieblingsthema: dass Literatur das Verständnis zwischen den Völkern befördern würde. Die Lektüre von Tolstois Romanen könne den Mittel- und Westeuropäern das Denken und Empfinden des russischen Volkes näher bringen und dabei helfen, bestehende Vorurteile gegenüber Russland abzubauen. Die Rede Zweigs ist nicht erhalten, die Moskauer Zeitungen referieren aber wesentliche Passagen daraus (vgl. Köstenberger 2013, S. 261).

Nun hat Zweigs Interesse für die Werke Tolstois, Dostojewskis, Gorkis und Gontscharows sowie seine Freundschaft mit Maxim Gorki – dem er in Moskau 1928 erstmals persönlich begegnet – eine Vorgeschichte. Seit Ende des 19. Jahrhunderts war Russland für viele Schriftsteller Deutschlands und Europas ein Sehnsuchtsort. In der vielzitierten Archaik des russischen Lebens suchten Autoren wie Rainer Maria Rilke, Theodor Däubler oder Ernst Barlach eine Alternative für das westliche, in ihren Augen allzu materialistisch orientierte Leben. Rilke hielt sich 1899 und 1900 in Russland auf und traf beide Male mit Lew N. Tolstoi zusammen. Seine Erlebnisse, dazu die Freundschaft mit Marina Zwetajewa, haben in seinem Werk Spuren hinterlassen. Das Erlebnis der Einfachheit der bäuerlichen Welt, die Armut und die starke religiöse Bindung machten auf viele Russland-Pilger besonderen Eindruck. Während manche deutsche Künstler in Italien, einige Romantiker in Griechenland, eine neue Orientierung suchten, kam durch die Auseinandersetzung mit dem orthodoxen Osten für viele eine neue spirituelle Dimension hinzu. Russland „hat mich zu dem gemacht, was ich bin, von dort ging ich innerlich aus, alle Heimat meines Instinkts, all mein innerer Ursprung ist *dort*!", schrieb Rilke 1920 in einem Brief an Leopold von Schlözer (Rilke 1937, S. 292, Herv. i.O.).

Auch Zweig staunt über „die weite leere Steppe mit ihrer leisen Melancholie, die kleinen Hütten und Städtchen mit ihren Zwiebeltürmen, die langbärtigen Männer, halb Bauer, halb Prophet, die mit gutmütigem, breitem Lachen uns grüßten, die Frauen mit ihren bunten Kopftüchern und weißen Kitteln" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 375). Er fragt sich, wieso ihm dies alles nicht fremd erscheint: „Wieso kannte ich das alles?" (S. 375) Natürlich kannte er diese Welt aus den russischen Romanen und sieht sich erneut nun in der Annahme bestätigt, dass Literatur ein real wirksames Medium zur übernationalen Verständigung ist. Zweig ist von den russischen Menschen, der „impulsive[n] Herzlichkeit, die von ihnen ausströmte", begeistert (S. 381). Und, wesentlicher Zusatz in Hinblick auf die politischen Verhältnisse:

> Alle vom ersten bis zum letzten waren überzeugt, daß sie an einer ungeheuren Sache beteiligt waren, welche die ganze Menschheit betraf, alle davon durchdrungen, daß, was sie an Entbehrungen und Einschränkungen auf sich nehmen mußten, um einer höheren Mission willen geschah. Das alte Minderwertigkeitsgefühl gegenüber Europa war umgeschlagen in einen trunkenen Stolz, vorauszusein, allen voraus. (S. 381)

Die Begeisterung in der Bevölkerung für das neue politische Modell fasziniert Zweig: „Wenn sie das Nichtigste einem zeigten, so strahlten ihre Augen: ‚Das haben wir gemacht'. Und dieses ‚Wir' ging durch das ganze Volk. Der Kutscher, der einen fuhr, wies mit der Peitsche auf irgendein neues Haus, ein Lachen machte die Wangen breit: ‚Wir haben das gebaut.'" (S. 381)

Natürlich besucht Zweig auch das Lenin-Mausoleum, und er fährt nach Jasnaja Poljana, wo Tolstoi geboren wurde und einen Teil seines Lebens verbracht hat:

„[N]ichts Großartigeres, nichts Ergreifenderes habe ich in Rußland gesehen als Tolstois Grab." (S. 379) Zweig will alles wissen, viele Leute kennenlernen, die Tänzerin Marina Timofejewna Semjonowa, die ihm bei einer Aufführung im Leningrader Opernhaus imponiert hat, den damals 30-jährigen Filmregisseur Sergej M. Eisenstein, der gut Deutsch kann, Zweigs Bücher gelesen hat und mit dem er eine kleine Korrespondenz beginnt; er trifft die Tochter und die Enkelin Tolstois, den Kommissar für das Bildungswesen Anatoli W. Lunatscharski, den Regisseur Alexander J. Tairow, dessen Theater er besucht, den Schriftsteller Iwan Bunin, ein Indien-Reisender wie Zweig, und natürlich besichtigt er in Leningrad auch die Eremitage.

Der Zeitpunkt für den Besuch in der Sowjetunion könnte nicht besser sein, denn der Leningrader Verlag Wremja hatte bereits einige Bände der Zweig-Werkausgabe veröffentlicht, die Bände *Amok* und *Verwirrung der Gefühle* erfreuten sich eines großen Zuspruchs, auch Maxim Gorkis hymnisches Vorwort tat seine Wirkung, Zweig war auch hierzulande ein bekannter Mann. Die Begegnung mit der Sowjetunion wird zu einem großen Erlebnis, davon geben auch mehrere Zeitungsartikel Zeugnis, die Zweig in den folgenden Jahren für kommunistische Zeitungen schreibt (vgl. Resch 2017a, S. 216ff.). Ihm sind jedoch die Totalüberwachung der westlichen Besucher und das Spitzelwesen nicht entgangen. Knapp zehn Jahre später wird Zweigs Distanz zur Sowjetunion deutlich, als sich die Nachrichten um die Stalin'schen ‚Säuberungen' verbreiten. In diesem Zusammenhang ist die Korrespondenz zwischen Romain Rolland und Stefan Zweig aufschlussreich (→ III.16 Briefe). Er anerkenne, schreibt Zweig am 10. September 1937, „die Größe" des sowjetischen Projektes und wünsche „für die Zukunft der Sowjets alles […], was man wünschen kann […]; wenn nur Stalin uns die Aufgabe nicht so schwer machte durch diese massenhaften Erschießungen!" (Rolland/Zweig 1987 Bd. b, S. 661) In der Folge wird sich Zweig von den Entwicklungen in der Sowjetunion abwenden, was zu einer deutlichen Abkühlung der Freundschaft zwischen ihm und Rolland und schließlich zu ihrer Entzweiung führen wird.

12. Die unpolitische Politik – Zweigs Europareden

Von den Novellen und Biografien, die während Zweigs Salzburger Jahren entstanden sind und die ihn innerhalb weniger Jahre zu einem weltberühmten Mann machen, war bereits die Rede; die entsprechenden Kapitel in diesem Handbuch geben Aufschluss über ihre Entstehung und Wirkungsgeschichte. Wenn sich Zweig mit der so ehrgeizig vorbereiteten „Bibliotheca mundi" auch völlig verkalkuliert hatte und sich seine erfolgreichsten Titel der 1920er Jahre inhaltlich kaum mit seinem europäischen Engagement in Verbindung bringen lassen, so soll noch von Zweigs großen Europa-Vorträgen die Rede sein. Sie nehmen in dem in Salzburg entstandenen Werk einen bedeutenden Platz ein (→ III.14.2 Europa-Reden).

Gemeint sind die Vorträge *Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung* (Florenz, 1932), *Die moralische Entgiftung Europas* (Rom, 1932) und *Einigung Europas* (Straßburg, 1934). Was Zweig als intellektuelles Plädoyer aus der europäischen Tragödie des Ersten Weltkriegs abgeleitet hatte, konnte man schon seinem flammenden Aufsatz *Bekenntnis zum Defaitismus* (1918) entnehmen, aber auch in seinem Fouché-Buch und in *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* (1934) entdecken: Wer sich auf die Politik einlässt, steht auf verlorenem Posten. Wir erkennen dieses Programm schon in dem biblischen Drama *Jeremias*, aber auch in Texten aus

dem Exil, in dem Fragment gebliebenen Roman *Clarissa* (erstmals 1990) und in der *Schachnovelle* (1942). „Vielleicht ist es altmodisch, in einer Welt, die ihre Lust im Herdentum sucht, noch den Begriff der Freiheit zu verteidigen", schreibt Zweig in einem Brief vom 27. August 1934 an René Schickele (Zweig, Br IV, S. 102). Er versuche, dies in seinem „privaten Leben" zu realisieren: „Ich binde mich an keine Partei, an keine Gruppe [...], aber alles was ich tue, versuche ich still zu tun und möchte lieber angegriffen werden dafür als gerühmt. Mir liegt das sogenannte Heldische nicht. Ich bin konziliant geboren und muß meiner Natur gemäß handeln. Die Polemisten und Haß-Menschen sind für mich eine fremde Blutgruppe [...], meine Art ist anders." (S. 102f., Herv. i. O.)

Das „Appellatorische" ist Zweigs treibende Energie. Der Dichter Zweig fühlt sich, wie Rüdiger Görner gezeigt hat, als ein „Aufgerufener", ein „Auserwählter" – und die Botschaft besteht darin, den Appell weiterzugeben (Görner 2012, S. 16). Hier schließt Zweig unmittelbar an sein Kunstverständnis vor dem Krieg an, etwa an Rilke. Dieses Appellatorische weist den anderen, den Angerufenen die Aufgabe des Handelns zu. Das ist Politik von einem unpolitischen, oder besser – ‚über-politischen' Standort, eben ‚Au dessus de la mêlée'. Auch der Prophet Jeremias kämpft nicht, er appelliert lediglich an die Krieger. Hier ist Zweigs Dilemma zu sehen: Aus einer Position über den Meinungen appelliert der Künstler, der Intellektuelle an die entzweite Welt. Dahinter steckt die Auffassung vom reinen Geist der Dichtung, dem reinen Schöpfertum, der reinen Kunst, die einer reinen Idee folge, vom Genie und der künstlerischen Perfektion eines Meisterwerkes – dieser Diskurs vom Reinen und Makellosen, ja Göttlichen steht natürlich im Gegensatz zu dem ‚schmutzigen Geschäft' der Politik. Hannah Arendt hat sich später – nun geht es um die Positionierung der Künstler gegen den Faschismus – noch pointierter ausgedrückt: „Anstatt zu kämpfen, schwieg er" (Arendt 1948, S. 114): „Keine seiner Reaktionen in dieser Zeit sind von irgend einer politischen Überzeugung, alle sind von einer Überempfindlichkeit für gesellschaftliche Demütigungen diktiert." (S. 114) Auch Rolland nennt Zweig 1942 ein „vom Erfolg verwöhnte[s] Kind" und merkt an, dass seine Politik des Unpolitischen daher rühre, dass der Wiener Industriellensohn sich „mit grundlegenden Problemen des wahren Lebens [...] nicht auseinandersetzen" musste (Rolland 2013, S. 29).

Zweig erkennt sehr wohl die Gefahr dieser Position: In einem Brief an Romain Rolland vom 25. Oktober 1926 beklagt sich Zweig, dass Thomas Mann und Paul Valéry durch Länder und Städte pilgerten und sich als deutsch-französische Friedensapostel präsentierten. „Diese neue Manie, als Missionar des Geistes durch Europa zu reisen, ist eine ansteckende Krankheit [...]. Und das Publikum schaut überall mit der gleichen stumpfsinnigen und ungetreuen Neugier zu" (Rolland/Zweig 1987 Bd. b, S. 187).

Diese abfällige Bemerkung über den europäischen Missionarsgeist der Intellektuellen ist erstaunlich, denn man könnte sie auf Zweig selbst anwenden. Hier ist von Rivalität die Rede: Dass Thomas Mann mit mehreren Vorträgen in Paris bei Publikum und Medien so großen Zuspruch erntet, ärgert Stefan Zweig. War nicht er, dank seiner zahlreichen Besuche in Frankreich, dank seiner Freundschaft mit französischen Künstlern und Intellektuellen der bedeutendste Vermittler zwischen deutscher und französischer Kultur – und schon davor, seit Beginn des Jahrhunderts, als Zweig sich in vielen bilateralen französisch-deutschen Kulturagenden als Übersetzer und Herausgeber profiliert hatte? Zweig hat als ‚Missionar des Geistes' durchaus Konkretes zu

bieten: Wie könne man – so fragt sich Zweig in seinem Vortrag *Die moralische Entgiftung Europas*, den er 1932 an der Accademia di Roma in italienischer Übersetzung vortragen ließ (Zweig selbst war nicht anwesend) – eine neue Generation von Europäern erziehen, die nicht nur eine emotionale Bindung an das eigene Vaterland, an das Nationale verspürten, sondern Europa als Heimat empfinden würden (vgl. Zweig GWE, Die moralische Entgiftung Europas, S. 51; Zweig 2013a, S. 7). Zweig spricht in allen seinen Beiträgen zur Vereinigung Europas davon, dass es nicht vernunftgesteuerter Erkenntnisse bedarf, um in Europa Frieden zu stiften, sondern vielmehr einer emotionalen Bindung an europäische Werte (→ V.7 Europa-Konzeptionen).

Wie man derartige Emotionen und Überzeugungen bewirken könne, dazu hat Zweig einige Vorschläge: Ein radikal neues Verständnis von Geschichte sei nötig. Geschichte, das fordert Zweig in mehreren Aufsätzen und Reden, dürfe nicht mehr als Nationalgeschichte erzählt werden, als Historie von Selbstbehauptung und Schuldzuweisung, Krieg und Eroberung, von der Rivalität der Völker. Geschichte müsse in den Schulen als europäische Kulturgeschichte gelehrt werden (vgl. Zweig GWE, Die moralische Entgiftung Europas, S. 43ff.). Zweig denkt weiters an eine gemeinsame Tageszeitung, die in allen europäischen Sprachen erscheinen soll. Besonders wichtig ist ihm dabei ein europäisches Schiedsgericht für die Medien. Die Zeitungen, so Zweig, seien es, die den Völkerhass geschürt hatten und weiter schürten. Um die Medien im Gemeinschaftsgeist zu unterstützen, benötige Europa eine zentrale Kontrollstelle, eine übernationale Instanz zur „Berichtigung aller politischen Lügen innerhalb aller Länder Europas". So könnte man erreichen, dass „jeder Lüge, ehe sie in die Welt läuft, sofort energisch auf die Beine [ge]treten würde." (S. 54) Es sei schließlich wichtig, die Massen zu erreichen. Zu diesem Zweck erwähnt Stefan Zweig Mussolini sowie die nationalsozialistischen und sowjetischen Inszenierungen und Paraden, weil die „Masse ihre Gemeinsamkeit am glückhaftesten empfindet[,] wo sie sich als Masse sichtbar und anschaulich spürt." (Zweig 2013a, S. 10)

In verschiedenen Varianten versucht Zweig, in den genannten Reden das seit der Antike entstandene ‚europäische Erbe' als Fundament einer neuen übernationalen Friedensordnung zu behaupten. Der direkten politischen Konfrontation versucht Stefan Zweig auch in den Jahren des Exils auszuweichen, indem er sich auf historische Analogien beschränkt. Damit befindet er sich im Widerspruch zu linken und antifaschistischen Autoren im Exil.

13. Abschied von Salzburg

Die Februarkämpfe des Jahres 1934, ein Bürgerkrieg mit ca. 600 Toten, sind für Zweig ein unmissverständliches Zeichen, dass der Faschismus auch in Österreich die bürgerlichen Freiheiten abschaffen werde. Am 14. Februar 1934 schreibt er an Romain Rolland: „Dies ist auch das Ende Österreichs, denn es hat sich selber verraten. [...] Mit anzusehen, wie ein Volk, ein Land, das den großen Kampf gegen das Hitlertum fast allein zu bestehen hat, sich selber mordet, indem es Idioten bewaffnet!" (Rolland/Zweig 1987 Bd. b, S. 557f.) Schon seit 1933 war Zweigs Wirkungskreis in Deutschland eingeschränkt, die Öffentlichkeit war nationalsozialistisch gleichgeschaltet. Seit Hitler an der Macht war, bedeutete das für alle Künstler, die nicht im Sinne der Regierung tätig sein wollten, ein Arbeits- und Publikationsverbot. Für jüdische Bürger und für politische Oppositionelle bedeutete es zudem Lebensgefahr. Mit einem Mal

waren alle Institutionen des deutschen Kulturbetriebs für Zweig – wie für alle Juden und für alle Gegner des Regimes – versperrt. Der angesehene Leipziger Insel Verlag, in dem Zweigs Bücher seit 1906 erschienen waren, konnte künftig kein Partner mehr sein (→ VII.3 Zweig und die Verleger). Anton Kippenberg, Leiter des Verlags, hatte Mühe, wenigstens einige der älteren Titel Zweigs vor dem sofortigen Verschwinden aus den Buchhandlungen zu bewahren. Immerhin, bis ins Frühjahr 1936 konnte man einzelne von Zweigs Büchern in Deutschland noch käuflich erwerben. Danach wurden alle seine Bücher verboten.

Die polizeiliche Hausdurchsuchung, die am 18. Februar 1934 in Zweigs Villa stattfand, war eine gezielte Provokation. Wie absurd die Vorstellung war, Zweig habe Waffen des republikanischen Schutzbundes in seinem Haus auf dem Kapuzinerberg versteckt, war wohl auch den vier Zivilbeamten klar, die ihrem Auftrag nur halbherzig nachkamen. Für Zweig war diese Hausdurchsuchung eine schwere Demütigung. Nach Monaten des Überlegens war nun die Entscheidung getroffen – mit Salzburg, diesem Ort, an dem er seit 1919 wohnte, wollte Zweig nichts mehr zu tun haben. Die Vorgeschichte seines Abschieds aus Salzburg im Februar 1934 wird jedoch gerne unterschlagen. Denn dieser erfolgt keineswegs aus einem spontanen Entschluss, auch diese Darstellung in *Die Welt von Gestern* ist nicht zutreffend (vgl. S. 438ff.). Gewiss bedeutete die von politischen Gegnern in Salzburg lancierte Hausdurchsuchung eine Kränkung. Aber Zweig bereitete seine Flucht aus Österreich bereits im Frühjahr 1933, kurz nach Hitlers Machtergreifung in Deutschland, vor. Seit 1933 die antisemitische Hetze der Nationalsozialisten das öffentliche Leben und die Medien dort bestimmt, stellt Zweig fest, dass in Österreich (und auch in anderen europäischen Ländern) nur wenig öffentliche Kritik an den diktatorischen Maßnahmen im Nachbarland geäußert wird. Zweig ahnt, was Österreich bevorsteht. Er sagt eine geplante Vortragsreise nach Schweden und Norwegen ab, besucht stattdessen noch einmal Freunde in der Schweiz und in Italien. Am 10. April 1933 schreibt Zweig an Romain Rolland: „Österreich ist verloren, der ‚Anschluß' eine Frage von kurzer Frist. Keine Illusion darüber." (Rolland/Zweig 1987 Bd. b, S. 508) Ein Monat später, am 10. Mai, nach den ersten Bücherverbrennungen in Deutschland, berichtet er Rolland, dass er bereit sei, Salzburg zu verlassen (vgl. S. 514ff.). Einem von seiner Sekretärin maschinengeschriebenen Brief an den Schriftsteller Andreas Latzko vom 9. Juni fügt er handschriftlich hinzu: „Meine Situation ist sehr arg, ärger als ich es zu dictieren wagte. Hier ist nicht mehr zu leben, man kann kein Wort mehr zu jemandem sprechen, da alles nationalsocialistisch ist, selbst nahe Freunde sind nicht mehr sicher. […] [M]an erstickt hier zwischen Feinden und Spionen." (Zweig, zit. n. Renoldner 2017, S. 9) Einen Tag später, am 10. Juni 1933, schreibt Zweig an Rolland: „[I]ch bin mir nahezu sicher, daß ich Salzburg im Herbst verlasse. Es ist unmöglich, in einem Umfeld von Haß zu leben, zwei Schritte von der deutschen Grenze." (Rolland/Zweig 1987 Bd. b, S. 518) Und weiter heißt es: „[D]ie Atmosphäre hier ist unerträglich geworden, Salzburg ist *allzu* nationalsozialistisch. […] [M]it dem *Herzen* hab ich allem schon ade gesagt. Der Entschluß ist gefaßt, und wenn ich wüßte wohin, wäre alles schon vorüber." (S. 518f.) Er hätte gerne Rom als seinen Exilort gewählt, schreibt Zweig in diesem Brief, wenn ihm die italienischen Verhältnisse unter Mussolini das nicht unmöglich machen würden. Einige seiner italienischen Freunde sind mit Berufsverboten belegt, verlieren ihre Aufträge und überlegen ihrerseits, Italien zu verlassen.

Im Sommer 1933 hält sich Zweig nicht in Thumersbach auf, wie in den Jahren zuvor, sondern bleibt in der Stadt. Max Reinhardt hat in der Felsenreitschule Goethes *Faust* inszeniert, Freunde kommen zu Besuch, die möchte Zweig nicht verpassen. Einen ganzen Monat, von Mitte September bis Mitte Oktober 1933, wohnt Zweig in der Nachbarschaft von Romain Rolland am Genfersee. Von Montreux reist er weiter nach London, wo er bis 4. Dezember bleibt. Zweig schreibt in London sein Buch über Erasmus von Rotterdam. Er versucht darin, anhand einer historischen Analogie die Rolle des Intellektuellen gegenüber diktatorischen Verhältnissen zu definieren. Nicht zuletzt in Hinblick auf sein englisches Lesepublikum beginnt Zweig in London auch mit den Studien zu einer Biografie über die schottische Königin Maria Stuart, die 1935 erscheinen wird. In Briefen gibt er mehrfach Auskunft, wie glücklich ihn das Arbeiten in der British Library mache und dass es nötig sein werde, die Arbeit Anfang des Jahres 1934 in London fortzusetzen. Auch ein möbliertes Appartement in der Hallam Street Nr. 11 wurde dafür vorläufig reserviert.

Der Erfolg der Nationalsozialisten bedeutet für Stefan Zweig natürlich auch einen enormen finanziellen Verlust. Die deutschen Theater spielen seine Stücke nicht mehr, wodurch auch die Aufführungstantiemen entfallen. Von 1934 bis 1938 veröffentlicht Zweig seine Bücher nun in wesentlich kleineren Auflagen im Herbert Reichner Verlag in Wien. Zweig hatte Reichner, den Herausgeber einer Zeitschrift für Freunde bibliophiler Buchkunst, ermuntert, einen Verlag für belletristische Werke zu begründen, und ihn auch finanziell unterstützt (vgl. Buchinger 1998, S. 235ff.). Nach dem 12. März 1938 ist der Buchmarkt für Stefan Zweig auch in Österreich verschlossen.

Am Tag nach der Hausdurchsuchung steigt Stefan Zweig in Salzburg in einen Zug, der ihn nach Paris und weiter nach London bringen sollte. Für die nächsten sechseinhalb Jahre wird Zweig nun in England leben. An den Schriftsteller Schalom Asch schreibt Zweig in einem undatierten Brief aus dem Frühjahr 1934:

> Salzburg ist eine feindselig gesinnte Kleinstadt an der deutschen Grenze. […] [I]ch habe gegen Salzburg einen unüberwindbaren Widerwillen, ich kann einfach die Gesichter nicht mehr sehen und fühle mich dort grässlich allein. Vielleicht war es ein Geschenk Hitlers an mich, denn ich war schon auf dem Punkt in Salzburg zu verbauern und mich einer engen Welt anzupassen, in die ich nicht gehöre. (Zweig, zit. n. Renoldner 2017, S. 14)

Zweigs Abschied von Salzburg im Februar 1934 hat auch private Gründe. Das Zusammenleben mit seiner Frau Friderike und ihren beiden Töchtern aus erster Ehe war, was auch die vielen und ausgedehnten Auslandsaufenthalte Zweigs erahnen lassen, schwierig. Schon vor seinem 50. Geburtstag (1931) schreibt er an Freunde, dass er den dringlichen Wunsch habe, sich noch einmal neu zu erfinden (vgl. Zweig an Victor Fleischer, 22. August 1927, Br III, S. 193f.). Er wolle ungebunden wie zu Studentenzeiten leben, die Verpflichtungen des erfolgreichen Autors abschütteln und noch einmal von vorne beginnen. Eine veritable *midlife-crisis* hat ihn erfasst. London, eine Stadt, in der er nur wenige Bekannte hat, scheint ihm für diesen Neubeginn der ideale Ort. Immerhin: Mit Freunden konnte man sich auch in Frankreich, Italien, in der Schweiz oder, bis zum März 1938, auch in Österreich verabreden.

Der Verkauf des Salzburger Hauses, um den sich Zweig seit seinem Umzug bemüht, und die Einwilligung Friderikes in die Scheidung lassen auf sich warten. Nach heftigen Auseinandersetzungen, einem zum Teil aggressiv geführten Briefwechsel (vgl. Zweig/Zweig 2006; Zweig 2013b) wurde das Haus am Kapuzinerberg im

Mai 1937 verkauft. Die Scheidung erfolgte schließlich am 22. November 1938 „aus Alleinverschulden des Beklagten" (Zweig/Zweig 2006, S. 344), wobei die beiden Ehepartner dem Verfahren im Salzburger Landesgericht natürlich fern geblieben waren.

14. Englische Jahre

Trotz der geografischen Distanz zu Nazi-Deutschland bleibt Zweig im englischen Exil mit den politischen Entwicklungen in Mitteleuropa konfrontiert. Die Affäre um Klaus Manns Zeitschrift *Die Sammlung* (vgl. Buchinger 1998, S. 217ff.), die Polemiken gegen Zweig im Zusammenhang mit dem Erscheinen des Buches *Marie Antoinette* und der Bruch mit dem Insel Verlag, insbesondere auch der mediale Reflex in den NS-Medien, hatten ihm schwer zugesetzt. War die antisemitische Häme vor 1933 noch den entsprechenden Blättern vorbehalten, wurde der Zorn auf die Juden nun Staatsraison, und in den meisten deutschen Zeitungen war der Spott über jüdische Künstler salonfähig geworden. Neben der nationalsozialistischen Hetze von rechts wurde Zweig nun aber auch von den Autoren aus dem linken Spektrum angegriffen. Er hatte sich daher nach dem Konflikt mit Klaus Mann entschlossen, sich politischer Stellungnahmen und öffentlicher Kommentare zu enthalten und nichts zu veröffentlichen, was ihn in irgendeiner Weise angreifbar machen könnte. (Man könnte ergänzen, dass sich Zweig, sieht man von seinen Europa-Reden ab, auch davor zu politischen Themen kaum öffentlich geäußert hat.) Dahinter steckte auch die Hoffnung, die kulturpolitische Szene in Deutschland würde sich beruhigen und weitere Veröffentlichungen irgendwann doch wieder möglich sein. Zweigs Programm in England hieß also sich zurückzuziehen und zu arbeiten.

1934 schreibt Zweig an seiner Biografie über Maria Stuart, wobei ihm bereits seine neue Sekretärin Lotte Altmann behilflich war. Charlotte Elisabeth Altmann, 1908 in Kattowitz geboren, emigrierte im Frühjahr 1933 von Frankfurt nach London. Dort lernte Stefan Zweig sie im Frühjahr 1934 kennen. Eine gemeinsame Reise führte die beiden im Juli des Jahres nach Schottland. Unmittelbar darauf arbeitete Zweig an seinem Buch *Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt* (1936), wofür er in Basel, Zürich und London recherchierte.

In den folgenden Jahren schrieb Zweig erneut an der sogenannten „Postfräuleingeschichte", dem Roman-Manuskript, das erst 1982 unter dem Titel *Rausch der Verwandlung* als Fragment veröffentlicht wird, und an der Biografie *Magellan. Der Mann und seine Tat* (1938). Im Reichner Verlag werden auch mehrere der früher erschienenen Titel Zweigs neu aufgelegt, zwei Sammlungen ausgewählter Prosa (*Kaleidoskop*, 1936; *Die Kette*, 1936), und eine Anthologie mit Aufsätzen (*Begegnungen mit Menschen, Büchern, Städten*, 1937) bilden den Ansatz zu einer Werkausgabe, zu der es aber nicht mehr kommt. Der Roman *Ungeduld des Herzens* erscheint 1939 bereits in einer Kooperation der Exil-Verlage Allert de Lange und Bermann-Fischer gleichzeitig in Amsterdam und Stockholm.

Wenn man die knapp sechseinhalb Jahre (Februar 1934 bis Juni 1940) überblickt, die Stefan Zweig in London und, ab Sommer 1939, in Bath wohnte, so fällt erneut seine enorme Reisetätigkeit auf: Frankreich, Italien, Belgien, die Schweiz, 1935 und 1939 Tourneen durch die USA, bis Mai 1937 auch letzte kurze Aufenthalte in Österreich. Die Reisen innerhalb Europas dienten in erster Linie dem Dialog mit Emigranten

aus Österreich und Deutschland: Die Situation der Literatur im Exil, die Positionierung gegenüber Nazi-Deutschland, die Neuorientierung im europäischen Literaturbetrieb, insbesondere in Hinblick auf die deutschen Exil-Verlage, das sind die wichtigsten Themen, die erörtert werden mussten (→ II.6 Literatur des Exils). Zweig hatte sich zwar publizistisch nicht exponiert, aber der Versuch zu definieren, wie sich der Intellektuelle gegenüber der Diktatur verhalten solle, bestimmt sein Denken. Die beiden Bücher zur Reformationsgeschichte, *Erasmus* und *Castellio gegen Calvin*, markieren die Orientierungssuche des Emigranten, auf andere Weise befassen sich Zweigs Studien zu den Seefahrern Magellan oder Amerigo Vespucci, die auf der Suche nach der Neuen Welt sind, mit dem einen Thema: dem Leben im Exil. Auch weitere Sternstunden wie *Ciceros Tod* und die Arbeiten an der *Welt von Gestern* geben Auskunft davon, wie Zweig aufs Neue versucht, seinen Standort zu bestimmen. Das Autorschaftsmodell des Exils könnte in einer gattungsübergreifenden Untersuchung dargestellt werden.

Nach der Besetzung Österreichs im März 1938 verliert Zweigs österreichischer Pass seine Gültigkeit. Er zögere nicht zu bekennen, schreibt Zweig, dass er sich seit dem Tage, da er mit fremden Papieren leben musste, „nie mehr ganz als mit mir zusammengehörig empfand. Etwas von der natürlichen Identität mit meinem ursprünglichen und eigentlichen Ich blieb für immer zerstört." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 466) Zweig versucht nun, die britische Staatsbürgerschaft zu erhalten, und reicht, weil der Bearbeitungsvorgang dauern könnte und er sich seit 1934 nur mit vielen Unterbrechungen in Großbritannien aufgehalten hat, auch einen Antrag auf die brasilianische Staatsbürgerschaft ein.

Im Herbst 1939 kauft Zweig im englischen Kurort Bath erneut ein großes Haus mit Garten, ein „Ersatz-Salzburg", wie er es nennt (Zweig, Br IV, S. 248). Am 6. September 1939 heiraten Stefan Zweig und Lotte Altmann am Standesamt in Bath. Nicht einmal ein Jahr gemeinsamen Lebens ist ihnen in ihrem Haus *Rosemount* in Bath vergönnt.

15. Kriegsbeginn 1939 – Adieu Europa

Der Angriff der Deutschen Wehrmacht auf Polen und die umgehende Kriegserklärung von Frankreich und England bedeuteten Unannehmlichkeiten und Einschränkungen. Das Ehepaar erhielt den Status *enemy alien*, was keine Inhaftierung bedeutete, aber doch eine regelmäßige Meldung bei der Polizei erforderte, und eine besondere Genehmigung, falls man sich außerhalb eines Radius von fünf Meilen bewegen wollte. Wie Zweig auf diese bürokratischen Einschränkungen reagierte, kann man seinem letzten Tagebuch entnehmen (vgl. Zweig GWE, Tb, S. 470ff.; → III.15 Tagebücher).

Der Antrag auf Einbürgerung wurde nach einigen Monaten positiv beantwortet, Stefan und Lotte erhielten die britische Staatsbürgerschaft. Ende April 1940 konnte Stefan Zweig mit seinem neuen britischen Reisepass ein letztes Mal Paris besuchen. Zu einem Treffen mit Rolland kam es nicht mehr, allerdings sah Zweig noch einmal Paul Valéry, Jules Romains, Georges Duhamel und einige andere Freunde aus früheren Jahren. Der Flug nach Paris war der Einladung zu verdanken, im Théâtre Marigny den Vortrag *Das Wien von Gestern* (1940) zu halten, eine Hymne auf die Kultur- und Musikstadt Wien vor 1914, auch dies eine weitere Reminiszenz an das eigene Lebensmodell als junger Autor. Diese Rede war eine Vorstufe zu *Die Welt von*

Gestern (vgl. Zweig 2017, S. 641). Nach vielen Varianten, wie die sogenannte Autobiografie heißen könnte, greift Zweig im Herbst 1941 auf den in Paris erprobten Titel zurück.

Nach der Besetzung Frankreichs erwartete man in Großbritannien den Überfall durch Hitlers Armee. Die Zerstörung von Kriegs- und Passagierschiffen durch deutsche Torpedos hatte die Engländer verängstigt. Am 25. Juni 1940 verließen Stefan und Lotte Zweig auf dem Passagierschiff *Scythia* von Liverpool aus Großbritannien. Am 11. Juli 1940, nach seiner Ankunft in New York, schreibt Stefan Zweig in einem Brief an Richard Beer-Hofmann: „[D]er Sieg [...] der Gewalt [macht] mich für immer heimatlos". Er habe mit seiner „kleinen Klugheit", wie im Februar 1934 Österreich, auch England verlassen. „Werde ich je zurückkehren können? Werde ich es dürfen, werde ich es wollen?" (Zweig 1984, S. 314f.)

Obwohl die britische Bevölkerung ab September 1940 unter den deutschen Bombardements, „The Blitz" genannt, sehr zu leiden hat, spielt Zweig immer wieder mit der Idee, als englischer Staatsbürger nach England zurückzukehren. Deutlich wird an diesen Überlegungen, dass alle weiteren Stationen des Exils, sowohl in den USA als auch in Brasilien, für ihn nur temporäre Aufenthalte waren.

Die letzten eineinhalb Jahre ihres Exil-Lebens verbringen Lotte und Stefan Zweig abwechselnd in den USA und in Lateinamerika. Die Erwägungen, an welchem Ort man sich niederlassen könnte, wechseln. Immer wieder ist in den Briefen auch die Rede von dem zweifellos unrealistischen Wunsch, nach Europa zurückzukehren (vgl. Zweig an Thomas Mann, 29. Juli 1940, Br IV, S. 281). In der brasilianischen Stadt Petrópolis bezieht das Ehepaar Mitte September 1941 für ein halbes Jahr ein neues Quartier. Aber die Entscheidung für das Exilland Brasilien, dessen Sprache die Zweigs nicht beherrschen, die Isolation in einer fremden Stadt und Hitlers weltumspannende Kriegserfolge, die dazu führen, dass sich die USA und später auch Brasilien am Krieg beteiligen, verstärken die schweren Depressionen, unter denen Zweig in den letzten Jahren leidet.

Am 21. November 1941, eine Woche vor seinem 60. Geburtstag, drei Monate vor seinem Tod, schreibt er in einem erschütternden Brief an seinen Wiener Jugendfreund Felix Braun:

> Ich finde die Identität mit meinem Ich nicht mehr, nirgends hingehörig, nomadisch und dabei unfrei – meine Arbeiten, meine Bücher sind drüben und ich lebe seit Jahren mit Koffern und Paketen, an ein Zurück ist doch auf lange nicht zu denken und es wäre auch kein richtiges Nachhause mehr. Die andern haben die Schiffe hinter sich verbrannt, sich americanisiert, gaben sogar ihre Sprache auf – ich bin für all dies zu alt. (Zweig, zit. n. Renoldner 1993, S. 211)

16. Der Herkunftskomplex – Österreich, mit und ohne Nostalgie

Zum Schutz vor der Fremdheit im Exil, zu seiner eigenen Rettung, kehrt Zweig in Gedanken immer wieder in die Zeit vor 1914 zurück und versucht, sich in immer neuen literarischen Vorhaben mit der österreichischen Sphäre zu verbinden. Nach den beiden Studien zur Reformationsgeschichte und der Biografie über Maria Stuart drängt sich ihm die Erinnerung an die verlorene österreichische Welt auf. In mehreren größeren literarischen Vorhaben versucht er den Abschied aufzuheben.

„Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten" – so nennt Sigmund Freud in seinem Aufsatz *Trauer und Melancholie* aus dem Jahr 1914 jene produktiven Phasen der Trauerarbeit, die helfen sollen, nicht in Melancholie und Depression zu verfallen, sondern einen Verlust, trauernd, aber bei Bewusstsein, zu überwinden. Zweig erinnert sich an eine Welt, die es nicht mehr gibt, an eine Zeit in diesem Land, das er in Gedanken nie verlassen hat. Erstaunlich dabei ist, dass, wenn von Stefan Zweig und seiner letzten Lebenszeit, insbesondere seinen Erinnerungen *Die Welt von Gestern* die Rede ist, nicht die Erinnerungsarbeit eines Emigranten gewürdigt wird, sondern man stattdessen auf ein Vorurteil stößt. Zweig, so besagt dieses Klischee, sei ein Nostalgiker der Monarchie gewesen, der der Welt der Habsburger nachtrauere und eine verlorene, ideale „Welt der Sicherheit" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 15–44) beschwöre, die es nie gegeben habe. Basierend auf den Kommentaren von Hannah Arendt über Claudio Magris bis hin zu jüngeren Kritikern findet sich immer wieder die stereotype Meinung, Zweig rede einer verlogen-heilen Welt des Habsburger Imperiums das Wort. Dieses Vorurteil gehört zum *common sense*, und doch ließen sich, bei allen Einwänden, die man gegen *Die Welt von Gestern* auch vorbringen mag, ausreichend Belegstellen finden, an denen deutlich wird, dass dies eine voreilige Einschätzung ist.

Es stimmt: Die Bilder, die Zweig nach 1934 immer wieder aufruft, stammen aus Österreich, aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Sie entstehen in England bzw. auf Reisen, wo er sich, sei es an der Côte d'Azur oder in Ostende, mit aus Österreich und Deutschland Vertriebenen trifft und austauscht. Zweig nimmt Anfang 1935 in London die Arbeit an der Fortsetzung eines liegengebliebenen Manuskripts auf, an der sogenannten „Postfräuleingeschichte", einem Roman, der in den Inflationsjahren nach dem Ersten Weltkrieg spielt und von Arthur Schnitzlers und Joseph Roths Werken inspiriert ist. Das Manuskript entstand in den Sommerwochen 1931 in Thumersbach am Zeller See, die Arbeit wurde aber abgebrochen. Nun, in London, kommt Zweig auch nicht richtig voran. Zuviel 20er-Jahre-Pathos, Neue Sachlichkeit und Satire stecken in diesem Buch. Der Roman bleibt Fragment, Knut Beck wird es 1982 unter dem Titel *Rausch der Verwandlung* veröffentlichen.

Im Herbst 1936, nach seiner Rückkehr aus Brasilien und Argentinien, beginnt Zweig nicht nur seine Arbeit an der Magellan-Biografie, sondern auch ein neues Romanvorhaben. Das Buch soll zuerst „Ein Mord aus Mitleid" heißen, dann „Ein Narr des Mitleids" (so steht es im Vertrag des Bermann-Fischer Verlags). Der Roman wird unter dem Titel *Ungeduld des Herzens* sehr erfolgreich werden. Zweig versucht darin nicht nur einen Rückblick auf die Monate vor dem Ersten Weltkrieg, der Roman versucht auf indirekte Weise über die charakterlichen Dispositionen der Protagonisten etwas über die Wurzeln des Faschismus zu erzählen. Das suggeriert zumindest die knappe Rahmenhandlung: Was haben wir falsch gemacht, welchen Idealen sind wir nachgelaufen? Zweig versucht in diesem Roman keine Verklärung der politischen und sozialen Verhältnisse in der Habsburger Monarchie, im Gegenteil. Ursprünglich sollte dieses Buch ein weites Panorama der österreichischen Gesellschaft vor 1914 eröffnen. Durch enorme Kürzung des Manuskripts präsentiert uns der Roman keineswegs eine Totalität, sondern entpuppt sich als überdimensionierte Novelle: Die Geschichte des k.u.k. Leutnants Anton Hofmiller, der sich in Edith, die gelähmte Tochter des Herrn von Kekesfalva, verliebt. Ein junger Mann, der hilflos zwischen Männerordnung am Kasernenhof und pseudoaristokratischer Welt, zwischen Militär und Gesellschaftsleben hin und her taumelt, zwischen Liebe zu und

Mitleid mit einer Kranken schwankt und so zum Selbstmord der jungen Frau beiträgt, worauf er sich – der Erste Weltkrieg hat begonnen – in die Schlacht stürzt, um zu sterben. Das Österreich-Bild, das Zweig in diesem Buch entwirft, wird sich schwerlich als nostalgische Verklärung der Monarchie deuten lassen. Oder sind das vielleicht die Repräsentanten des ‚habsburgischen Mythos'? Ein schwächlicher, feiger Mann, ein neureicher jüdischer Emporkömmling, der sein Judentum versteckt und sich als Aristokrat ausgibt, ein skurriler Arzt mit zynischen Sprüchen, ein hilfloses, halbgelähmtes Mädchen mit hysterischen Ausbrüchen? Ist das der ideale österreichische Kosmos vor 1914? Auch die Figuren der Obrigkeit sind in ironischem Ton charakterisiert, manchmal bis zur Karikatur: patriarchale Charaktere, durchschnittliche Schmarotzer.

Zweigs Erinnerung an Österreich, das meint nicht die politische Wirklichkeit, den Staat, die Aristokratie, die Monarchie. In seiner Gedenkrede auf Joseph Roth spricht Zweig – in Bezug auf den Roman *Radetzkymarsch* (1932) – vom Untergang einer „hinfällig gewordenen Welt", vom Zugrundegehen der „an ihrer inneren Noblesse unkräftig gewordene[n] österreichische[n] Kultur". Das Buch sei die „wahrste Grabinschrift der alten Monarchie" (Zweig GWE, Joseph Roth, S. 331).

Zweig schwärmt im Exil nicht von vordemokratischen politischen Ordnungen. Seine Utopie von Österreich entspricht vielmehr seinem kosmopolitischen Selbstverständnis, in dem der vitale Dialog der Kulturen und Nationen eines Kontinents lebendig ist, eine Welt mit offenen Grenzen, ohne Pässe und Visa existiert, und der Glaube, dass das Leben durch Kunst, Literatur, Musik, Wissenschaft und Bildung verbessert und gesteigert werden kann. Also beschwört Zweig in diesen Werken nicht den ‚habsburgischen Mythos', sondern formuliert eine Sehnsucht nach den Werten des Bildungsbürgertums. Die Beschwörung des kunstbegeisterten Klimas in *Die Welt von Gestern* bezieht sich schließlich auch auf das persönliche Lebensgefühl des jungen Autors. Zweig erinnert sich an einige seiner wichtigsten Freunde, an enthusiastische Kunstdebatten, an seine ersten großen Reisen, die Zeit seiner stärksten Prägungen zwischen „Kunstfanatismus", Kriegsbegeisterung und seiner Wende zum Kriegsgegner. Das sind die Koordinaten für seine Gedanken im Exil, diese – keineswegs nur glückliche – Phase seines Lebens umkreist er immer wieder, in dieser Durcharbeitung des früheren Lebens sucht er seine Identität, versucht er zu spüren, wohin er gehört, was ihn geprägt hat. Nicht Brasilien, wie Alberto Dines behauptet, sondern Österreich wird auf diese Weise zu einem Instrument, „das er einzusetzen beabsichtigt, um zu zeigen, dass neben Angst und Hass noch Hoffnung, ein Funken von Optimismus existiert. Im Angesicht des Todes klammert er sich an die Lebenskraft, die dieses Land ausströmt." (Dines 2006, S. 388f.) Und so wird sogar in Zweigs letztem Werk, der *Schachnovelle*, Österreich noch einmal aufgerufen, allerdings im Moment seiner Zerstörung: Das jüdische Hotel Métropole ist zur „Gestapo-Leitstelle Wien" geworden, der Ort eines glücklichen Lebens wurde zum Ort von Verfolgung und Folter.

17. USA – Brasilien

Stefan Zweigs zweiter Aufenthalt in Brasilien ab August 1940 dient vor allem der Recherche für das geplante *Brasilien*-Buch, das Zweig auf der Basis seiner Reiseberichte von 1936 für Reisende aus Europa schreiben will. Zweig und Brasilien – dieses Thema ist dank der genauen Recherchen von Alberto Dines bestens dokumentiert

(vgl. Dines 2006). Dines stellt überdies die inzwischen eingetretenen politischen Veränderungen in Brasilien unter Diktator Getúlio Vargas dar und berichtet über die Verbindungen zwischen Zweig und diversen jüdischen Institutionen.

Ende Oktober fliegen Lotte und Stefan Zweig nach Buenos Aires, sie treffen sich mit Paul Zech, der Choreografin Margarita Wallmann und dem Übersetzer Alfredo Cahn. Zweig hält in Buenos Aires und anderen Städten Argentiniens Vorträge auf Spanisch, Französisch, Englisch und Deutsch, der Andrang ist enorm. Auch Montevideo wird besucht. Auf dem brasilianischen Generalkonsulat in Buenos Aires wird Zweig am 5. November 1940 ein Dauer-Visum ausgestellt. In den verbleibenden Wochen hält sich Zweig in Rio auf und arbeitet am *Brasilien*-Buch. Mitte Januar 1941 fliegt er mit Lotte in den Nordosten des Landes und besucht einige Städte, um am 23. Januar wieder in New York einzutreffen. Dort bleiben Lotte und Stefan Zweig bis zum 11. Februar, danach folgt der Aufenthalt in New Haven, wo Zweig die Bibliothek der Yale University benützt, sein *Brasilien*-Buch und das Buch über Amerigo Vespucci schreibt, „eine Art Anhang zum Brasilienbuch" (Dines 2006, S. 404). Hier beginnt er mit der Niederschrift seiner Erinnerungen. Von Ende März bis Ende Juni ist das Ehepaar Zweig wieder in New York, neben den Arbeiten für *Die Welt von Gestern* entstehen kleinere Prosatexte. Für Freunde, vor allem Emigranten aus Österreich und Deutschland, gibt Zweig in New York einen Empfang, ein ungewöhnlicher Umstand, wenn man weiß, wie sehr Zweig solche Anlässe stets gemieden hat.

Den Juli verbringt das Ehepaar Zweig in Ossining, wo eine erste vollständige Niederschrift der *Welt von Gestern* erfolgt. Die Arbeit hat ihn erschöpft, dem New Yorker Verleger Ben Huebsch berichtet Zweig von den Depressionen, gegen die er täglich ankämpfe. Anfang August trifft er in New York noch einmal mit Joachim Maass zusammen, der über diese letzte Begegnung einen ausführlichen Bericht verfasst hat. Auf die Frage nach der Arbeit an dem Erinnerungsbuch antwortet Zweig: „Das ist fertig. Glaub mir, es hängt mir zum Halse 'raus." (Maass 1981, S. 107)

Mitte August 1941 fahren Lotte und Stefan Zweig wieder nach Rio de Janeiro, wo sie sich bis zu ihrer Übersiedlung nach Petrópolis Mitte September aufhalten. Die zum Teil sehr negativen Kritiken über das *Brasilien*-Buch sind inzwischen erschienen und kränken Zweig vermutlich mehr, als er sich selbst einzugestehen vermag (vgl. Dines 2006, S. 428).

18. Petrópolis – Das letzte halbe Jahr

Ab 17. September 1941 wohnten Lotte und Stefan Zweig in der brasilianischen Stadt Petrópolis, ca. 70 Kilometer nördlich von Rio de Janeiro, in einem einstöckigen Häuschen mit drei kleinen Zimmern und einer großen Veranda, in der Rua Gonçalves Dias Nr. 34. Zweig hatte seinen brasilianischen Verleger Abrahão Koogan ausdrücklich darum gebeten, in Petrópolis ein Haus für ihn und seine Frau zu suchen. Er wollte sich aufs Neue zur Schreibarbeit an einen ruhigen Ort zurückziehen. Wie in New Haven und Ossining sollte Petrópolis ein vorübergehender Aufenthalt sein, wie es weiterginge, würde sich weisen. Er habe für sechs Monate dieses kleine Haus gemietet, „so werden wir also den heißen Sommer überdauern und wer denkt über März und April hinaus?" (Zweig an Friderike, 10. Mai 1941, Br IV, S. 313)

Petrópolis, das war bis zum Ende der brasilianischen Monarchie nicht nur für die Kaiserfamilie, sondern auch für die elegante Welt von Rio der beliebteste Ort der Som-

merfrische. Zweig, der den Ort schon 1936 besucht hatte, hatte diesen 838 Meter über dem Meer gelegenen Höhenkurort nicht nur wegen der landschaftlichen Ähnlichkeiten zu Österreich gewählt. Die Vergleiche mit Bad Ischl bzw. mit der Atmosphäre am Semmering, von denen nun in Briefen die Rede ist, um den Freunden eine Vorstellung von seinem neuen Wohnort zu geben, sind plausibel (vgl. S. 313f.). Es sind Orte, an denen sich Zweig in jüngeren Jahren wiederholt aufgehalten und wo er sich wohlgefühlt hat.

Die ersten Briefe an Freunde klingen euphorisch. Wieder einmal hat man sich dem Trubel der Großstadt entzogen, nun ist endlich Zeit für ungestörte Arbeit, die Landschaft ist herrlich, die Menschen sind freundlich. Sich „an den Schreibtisch [...] klammern, unseren einzigen Halt" (Zweig an Joseph Roth, 25. September 1937, Br IV, S. 195), also konzentriert arbeiten, das war schon oft die beste Strategie gegen Depressionen, warum sollte das bewährte Mittel diesmal nicht funktionieren? Zwei Monate, bis Mitte November, überarbeitet, diktiert und korrigiert Stefan Zweig *Die Welt von Gestern*. Nachdem die letzten Korrekturen von Lotte in die Typoskripte eingetragen wurden, wird das vorletzte Buch, das Stefan Zweig verfasst hat, für die spanischen, englischen, deutschen und schwedischen Ausgaben an die Verleger verschickt. Die erste Ausgabe erscheint im Mai 1942 in Rio de Janeiro in einer Übersetzung ins brasilianische Portugiesisch.

„Neben der Arbeit an der Schlussfassung seiner Erinnerungen hatte Zweig wie immer gleichzeitig auch einige weitere Projekte in Angriff genommen. An Victor Wittkowski schreibt er an seinem 60. Geburtstag am 28. November 1941: „[I]ch arbeite (oder spiele mich) gleichzeitig an drei oder vier Büchern, Balzac, eine Novelle, ein Roman[,] eine Arbeit über Montaigne" (S. 329). Gemeint sind die Balzac-Biografie, die Richard Friedenthal erst 1946 aus dem Nachlass herausgeben wird, die *Schachnovelle* und der neue Roman. Dieser soll „eine Art österreichische[r] Roman[ ]" (S. 319) sein, der eine Zeitspanne von der Jahrhundertwende bis in die Inflationsjahre nach dem Ersten Weltkrieg umfasst. Er habe, teilt er Ben Huebsch schon am 16. November mit, neben der Schlussredaktion von *Die Welt von Gestern*, bereits rund 100 Seiten einer ersten Fassung dieses Romans niedergeschrieben. In unmittelbarer Fortsetzung der Erinnerungen ist er ein weiterer Versuch, diesmal in fiktionaler Form, das österreichische Leben vor dem Ersten Weltkrieg, den Ausbruch des Krieges und die Jahre danach darzustellen. Auch in der Konzeptionsphase denkt Zweig zuerst an ein breites gesellschaftliches Panorama, einen Überblick über die Welt vor dem Ersten Weltkrieg und an eine Darstellung, wie dieser Krieg die Menschen traumatisiert hat. Aber wie schon bei *Ungeduld des Herzens* ist das Novellen-Modell stärker: Eine Liebesgeschichte zwischen einer Österreicherin und einem Franzosen wird zum Zentrum der Handlung. Zweig befasst sich hier auf indirekte Weise noch einmal mit seiner Beziehung zu Rolland, mit den Freundschaften zu den Pazifisten aus der Schweizer Zeit, mit dem Dualismus Frankreich/Deutschland und mit der Skala der nationalen Vorurteile. Unter dem Titel *Clarissa*, so der Name der weiblichen Hauptfigur, wird Knut Beck das Romanfragment 1990 veröffentlichen.

Nach Zweigs 60. Geburtstag werden die Nachrichten vom Weltkrieg immer bedrückender. Die USA bereiten den Eintritt in den Krieg vor, Hitlers militärische Erfolge sind niederschmetternd. Aber nicht nur die Siege der Achsenmächte nehmen Lotte und Stefan Zweig ihren anfänglichen Arbeitselan, Petrópolis erweist sich zudem als Ort der Einsamkeit und Isolation. Die Heimatlosigkeit der Exilanten wird zu einem großen Problem. Er habe, schreibt Zweig am 20. November 1941 an Alma und Franz Werfel,

in Ossining einen „regelrechten seelischen breakdown" erlitten. Der Grund dafür liege darin, „daß ich die Identität mit mir selbst nicht mehr fand in all den Absurditäten, die uns die Zeit auferlegt" (Zweig, Br IV, S. 325). Zweig klammert sich in seiner Krise an die immer neue Beschwörung des früheren Lebens in Österreich, aber auch das schafft keine Sicherheit gegen die Depressionen. Ein Provisorium folgt auf das andere. Zweig weiß nicht mehr, wohin er eigentlich gehört, wohin er sich künftig wenden, ob er in Lateinamerika bleiben oder ob er zurück in die USA reisen soll, oder doch nach England? Zudem ist die Sprache ein großes Hindernis: Auch wenn Lotte etwas Portugiesisch spricht, ist die städtische Bibliothek von Petrópolis für Zweig nutzlos. Wieder und wieder wird er sich an seine beflügelnden Aufenthalte in den Bibliotheken in London, Paris, New York und New Haven erinnern. Brasilien ist zu weit weg von Österreich und von Europa, es fehlen die Freunde, mit denen man eine längere Etappe des Lebens teilt. Natürlich gibt es auch hier Gespräche mit deutschen Emigranten wie Ernst Feder und Victor Wittkowski sowie Verbindungen zu Personen aus dem Umkreis des Verlages, Persönlichkeiten des kulturellen, politischen und diplomatischen Lebens in Rio, so z.B. mit der chilenischen Schriftstellerin und Botschafterin Gabriela Mistral, die in Petrópolis ein Haus hat, unweit von dem der Zweigs.

Die *Welt von Gestern* ist abgeschickt, aber die neue Arbeit kommt nur stockend voran. Zweigs Hoffnung, die für ihn so wichtigen Vorhaben, den ‚österreichischen Roman' und die Balzac-Biografie, fertigstellen zu können, schwindet. Beide Bücher bekommen unter diesen Umständen den Charakter eines vergeblichen Vermächtnisses. Auf dem Manuskript notiert Zweig: „Roman im ersten Entwurf begonnen, die Welt von 1902 bis zum Ausbruch des Krieges vom Erlebnis einer Frau gesehen. Nur erster Teil scizziert, der Anfang der Tragödie, dann für die Arbeit an Montaigne unterbrochen, gestört durch die Ereignisse und die Unfreiheit meiner Existenz. Stefan Zweig, November 41 bis Februar 42" (Manuskript, Literaturarchiv Salzburg). Auch die Studie über Montaigne, begleitet von einer intensiven Lektüre von dessen Essays, bleibt Fragment. Nur die *Schachnovelle* wird fertiggestellt.

Die USA haben nach der Zerstörung der militärischen Basis auf Pearl Harbour (7. Dezember 1941) mehrere Stützpunkte auf brasilianischem Boden errichtet. Tatsächlich erklärt Brasilien Deutschland erst im August 1942 den Krieg, nachdem die Torpedos der Nazis mehr als ein Dutzend brasilianischer Schiffe im Atlantik versenkt haben. Zweigs Depressionen nehmen zu, die Einsamkeit ist erdrückend. Am 19. Februar 1942 schreibt Zweig in seinem Abschiedsbrief an Jules Romains, er fühle sich in Petrópolis „ganz und gar isoliert, es gibt Wochen, in denen ich keine einzige Post erhalte." (Zweig, zit. n. Dines 2006, S. 571)

Lotte und Stefan Zweig besuchen Mitte Februar noch den Karneval in Rio, als sie die Nachrichten von weiteren Kriegserfolgen der Achsenmächte erreichen. Sie kehren vorzeitig nach Petrópolis zurück, von Dienstag bis Sonntag werden Manuskripte und Hinterlassenschaft geordnet, einige Abschiedsbriefe geschrieben. Auch Lotte fügt mehreren Briefen eigene Worte des Abschieds hinzu. Die *Schachnovelle* wird in den letzten Tagen noch einmal abgetippt, fertig korrigiert und am Samstag, den 21. Februar, an drei Verleger verschickt. Ein viertes Exemplar, für den brasilianischen Verleger, bleibt am Schreibtisch zurück. In einem Abschiedsbrief an Abrahão Koogan gibt Stefan Zweig am 18. Februar 1942, vier Tage vor seinem Suizid, einige kurze Erklärungen, betreffend Testament, Hinterlassenschaft, verbliebene Manuskripte, bestehende Verträge, Tantiemen-Regelungen u.a. Es heißt hier: „Bedauern Sie mich

nicht, mein Leben war seit Jahren ausgelöscht, und ich bin glücklich, aus einer Welt zu scheiden, die grausam und verrückt geworden ist. Behalten Sie mich in guter Erinnerung; ich war stolz und dankbar für Ihre treue und ergebene Freundschaft." (Zweig, Br IV, S. 747f.)

In diesem Brief findet sich auch die Bitte, dass Zweig und seine Frau Lotte auf dem jüdischen Friedhof von Rio de Janeiro „in der bescheidensten und diskretesten Form beerdigt werden" möchten, was Zweig in seinem allerletzten Brief an Koogan vom 22. Februar nochmals wiederholt. In der Nacht von Sonntag, den 22., auf Montag, den 23. Februar 1942, nehmen Lotte und Stefan Zweig eine Überdosis Veronal. Sie werden am Nachmittag des 23. Februar von der Haushälterin tot aufgefunden. Entgegen ihrem Wunsch erhalten sie am 24. Februar 1942 ein Staatsbegräbnis auf dem Friedhof von Petrópolis.

Stefan Zweig

Rolland, Romain/Zweig, Stefan (1987a): Briefwechsel 1910–1940. Bd. I: 1910–1923. Berlin: Rütten & Loening.

Rolland, Romain/Zweig, Stefan (1987b): Briefwechsel 1910–1940. Bd. II: 1924–1940. Berlin: Rütten & Loening.

Zweig, Friderike/Zweig, Stefan (1984): Unrast der Liebe. Ihr Leben und ihre Zeit im Spiegel ihres Briefwechsels. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Friderike/Zweig, Stefan (2006): „Wenn einen Augenblick die Wolken weichen". Briefwechsel 1912–1942. Hg. v. Jeffrey B. Berlin u. Gert Kerschbaumer. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1983): Der europäische Gedanke in seiner historischen Entwicklung. In: Ders.: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 185–210.

Zweig, Stefan (1984): Briefe an Freunde. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1984): Tagebücher. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1990): Die moralische Entgiftung Europas. In: Ders.: Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902–1942. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 40–56.

Zweig, Stefan (1990): Joseph Roth. In: Ders.: Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902–1942. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 325–339.

Zweig, Stefan (1995): Briefe. Bd. I: 1897–1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1998): Briefe. Bd. II: 1914–1919. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2000): Briefe. Bd. III: 1920–1931. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2004²): Das Wien von Gestern. In: Ders.: Auf Reisen. Feuilletons und Berichte. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 392–412.

Zweig, Stefan (2004²): Reise nach Rußland. In: Ders.: Auf Reisen. Feuilletons und Berichte. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 277–319.

Zweig, Stefan (2005): Briefe. Bd. IV: 1932–1942. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2005): Die Philosophie des Hippolyte Taine. Dissertation eingereicht zur Erlangung des philosophischen Doktorates. Wien 1904. Hg. v. Holger Naujoks. Reinhardsbrunn: Eigenverlag.

Zweig, Stefan (2006²): Rückkehr zum Märchen. In: Ders.: Begegnungen mit Büchern. Aufsätze und Einleitungen aus den Jahren 1902–1939. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 63–73.

Zweig, Stefan (2007⁵): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2012): Autobiographische Notiz. In: zweigheft 7/2012, S. 15–21.

Zweig, Stefan (2013a): Einigung Europas. Eine Rede. Aus dem Nachlass hg. v. Klemens Renoldner. Salzburg: Tartin.

Zweig, Stefan (2013b): „Ich wünschte, dass ich Ihnen ein wenig fehlte." Briefe an Lotte Zweig 1934–1940. Hg. v. Oliver Matuschek. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2017): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Hg. v. Oliver Matuschek. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Arendt, Hannah (1948): Juden in der Welt von gestern. Anläßlich Stefan Zweigs *The World of Yesterday. An Autobiography*. In: Dies.: Sechs Essays. Heidelberg: Lambert Schneider, S. 112–127.

Benedikt, Ernst (1992): Mein Schulfreund Stefan Zweig. In: Renoldner, Klemens/Holl, Hildemar/Karlhuber, Peter (Hg.): Stefan Zweig. Für ein Europa des Geistes. Ausstellungskatalog. Salzburg: SPOT, S. 17–21.

Braun, Felix (1963): Zeitgefährten. München: Nymphenburger.

Buchinger, Susanne (1998): Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehungen zu seinen deutschsprachigen Verlegern (1901–1942). Frankfurt a.M.: Buchhändler-Vereinigung.

Dines, Alberto (2006): Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig. Frankfurt a.M. u.a.: Edition Büchergilde.

Görner, Rüdiger (2012): Aufruf und Zeugenschaft. Das Appellatorische bei Stefan Zweig. In: Ders.: Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst. Wien: Sonderzahl, S. 15–30.

Handke, Peter (2014): Zwei Menschenkinder, Zwei Hochherzige. Zum Briefwechsel zwischen Romain Rolland und Stefan Zweig während des Ersten Weltkriegs. In: Rolland, Romain/Zweig, Stefan: Von Welt zu Welt. Briefe einer Freundschaft 1914–1918. Mit einem Begleitwort v. Peter Handke. Berlin: Aufbau, S. V–XVII.

Kerschbaumer, Gert (2003): Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger. Salzburg u.a.: Residenz.

Köstenberger, Julia (2013): „Ich bin glücklich alles gesehen zu haben …" – Stefan Zweig bei den Tolstoj-Feierlichkeiten in der UdSSR 1928. In: Moritz, Verena u.a. (Hg.): Gegenwelten. Aspekte der österreichisch-sowjetischen Beziehungen 1918–1938. St. Pölten u.a.: Residenz, S. 260–274.

Maass, Joachim (1981): Die letzte Begegnung. In: Arens, Hanns (Hg.): Der große Europäer Stefan Zweig. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 105–110.

Matuschek, Oliver (2006): Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Nestroy, Johann Nepomuk (1979): Einen Jux will er sich machen. In: Ders.: Komödien. Bd. 4. Hg. v. F. H. Mautner. Frankfurt a.M.: Insel.

Renoldner, Klemens/Holl, Hildemar/Karlhuber, Peter (Hg.) (1993): Stefan Zweig. Bilder, Texte, Dokumente. Salzburg u.a.: Residenz.

Renoldner, Klemens (2011): Instanz über Leben und Werk. Zur Entstehung von Stefan Zweigs Rolland-Biographie. In: Ders./Battiston, Régine (Hg.): „Ich liebte Frankreich wie eine zweite Heimat." Neue Studien zu Stefan Zweig/„J'aimais la France comme ma seconde patrie." Actualité(s) de Stefan Zweig. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 185–193.

Renoldner, Klemens (2017): Abschied von Salzburg. In: Ders./Karlhuber, Peter (Hg.): „Ich gehöre nirgends mehr hin!" Stefan Zweigs *Schachnovelle* – Eine Geschichte aus dem Exil. Salzburg: Salzburg Museum, S. 9–17.

Resch, Stephan (2012): Umwege auf dem Weg zum Frieden. Die Korrespondenz zwischen Stefan Zweig und Alfred H. Fried. In: Müller, Karl (Hg.): Stefan Zweig – Neue Forschung. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 109–176.

Resch, Stephan (2017a): Stefan Zweig und der Europa-Gedanke. Würzburg: Königshausen & Neumann.
Resch, Stephan (2017b): „Mächtig seid ihr nicht in Waffen". Die Pazifismusproblematik in der Korrespondenz zwischen Stefan Zweig und Fritz von Unruh. In: Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig. Positionen der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 51–90.
Rilke, Rainer Maria (1937): Briefe aus den Jahren 1914–1921. Hg. v. Ruth Sieber-Rilke u. Carl Sieber. Leipzig: Insel.
Rolland, Romain (2013): Er war mir ein guter Freund. Aus dem „Journal de Vézelay 1938–1944". In: zweigheft 9/2013, S. 27–31.
Prater, Donald A. (1981): Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen. München, Wien: Hanser.
Strigl, Daniela (2017): Stefan Zweig und das Odol-Prinzip. Vom Erfinden einer Marke. In: Peck, Clemens/Wolf, Norbert Christian (Hg.): Poetologien des Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit. Paderborn: Fink, S. 261–277.
Weinzierl, Ulrich (2015): Stefan Zweigs brennendes Geheimnis. Wien: Zsolnay.
Zweig, Friderike Maria (1948): Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte. Berlin-Grunewald: Herbig.

Archivbestände

Zweig, Stefan (1941/1942): [Clarissa]. Manuskript, Literaturarchiv Salzburg.

II. Literarische und kulturhistorische Voraussetzungen

1. Stefan Zweig zwischen Tradition und Moderne

Jacques Le Rider

Obwohl Zweig nur sieben Jahre jünger ist als Hugo von Hofmannsthal, gehört er literaturhistorisch schon der folgenden Generation an und verkörpert gleichsam eine ‚Post-Wiener Moderne'. Hermann Broch beschreibt Hofmannsthals Anfangsphase als „Aufbau und Behauptung einer Persönlichkeit inmitten des Vakuums" (so lautet die Überschrift des zweiten Kapitels des Essays *Hofmannsthal und seine Zeit* von 1947/1948); als Vakuum wird hier die Lage der Künste, der Literatur und des Wiener Kulturlebens am Ausgang der Blütezeit des Historismus bezeichnet. Im Falle Zweigs könnte man von dem Aufbau und der Behauptung einer Persönlichkeit inmitten der schon klassisch werdenden Wiener Moderne sprechen. Seit Anfang der 1890er Jahre hat Hermann Bahr für die Gruppe des modernen Jungen Wien geworben. Ab Mitte November 1896 hat sie Karl Kraus schon ‚demolirt'. (*Die demolirte Literatur* von Karl Kraus erschien zuerst in vier Teilen in den Nummern 1 bis 4 von 15. November 1896 bis 1. Dezember 1897 der *Wiener Rundschau* und 1897 als Broschüre im Verlag A. Bauer, Wien.) Diese frühe ‚Demolierung' wurde Stefan Zweig als ‚Spätgeborenem' jedoch erspart. Erst in späteren Heften der *Fackel* wurde er zur Zielscheibe von Kraus' Satire.

Wenn Stefan Zweig nach der Matura im Sommer 1900 das Wiener literarische Feld abtastet und zu betreten versucht, ist er bestrebt, sich an das Junge Wien anzuschließen und in diesen schon berühmt gewordenen Dichterkreis aufgenommen zu werden. Kurz vorher konnte sich Karl Kraus durch eine Strategie des Bruchs profilieren: Mit dem Pamphlet *Die demolirte Literatur* brach Kraus mit der von Hermann Bahr propagierten literarischen Avantgarde, in *Eine Krone für Zion* (1898) mit dem angesehenen Redakteur der *Neuen Freien Presse* Theodor Herzl und mit der zionistischen jungjüdischen Bewegung. Stefan Zweig entscheidet sich für das Gegenteil dieser Strategie des Kraus'schen Kahlschlags, der die Lichtung vorbereitet, in der *Die Fackel* im April 1899 angezündet wird. Er wirbt für den Kreis des Jungen Wien und um die Aufnahme in diesen neuesten Parnass. Er verschafft sich Einlass ‚unter den Strich' der prestigeträchtigsten Zeitung Wiens, der *Neuen Freien Presse*, und wird zu Theodor Herzls Protegé. Er nähert sich der jungjüdischen Bewegung und gilt nach seinem rühmenden Vorwort zu *E. M. Lilien. Sein Werk* (1903) als Zionist.

Im Essay über Peter Altenberg, im Februar 1901 in der aus Wien gesehen eher peripheren deutschen Literaturzeitschrift *Stimmen der Gegenwart* veröffentlicht, unternimmt Stefan Zweig nach dem Erscheinen von Altenbergs jüngstem Buch *Was mir der Tag zuträgt* den Versuch, sein eigenes ‚Wie ich ihn sehe' hörbar zu machen. Seit Hermann Bahrs (in der Wiener *Zeit* vom Mai 1896) und Hugo von Hofmannsthals (in Maximilian Hardens *Zukunft* im September 1896) enthusiastischen Lobesworten über Altenbergs *Wie ich es sehe* ist es beinahe zur Pflichtübung geworden, den Habitué

des Café Central zu bekränzen. Karl Kraus wollte Peter Altenberg – „diesen Undemolirbaren in der ‚demolirten Literatur'" (Kraus 1897, S. 3) – von seinem Angriff auf die Stammgäste des Café Griensteidl aussparen, indem er ihn jenen „zartesten Blüthen der Decadence" (Kraus 1979, S. 283) entgegensetzte. Stefan Zweig hingegen greift auf das 1901 schon etwas altmodisch gewordene französische Wort zurück, um „diesen verfeinerten, verständnisvollen – oder einfacher gesagt ‚decadenten' – Einsamen zu schildern" (Zweig 1976, S. 1155). Peter Altenberg sei, schreibt Zweig weiter, „[d]en Weg vom Romantiker zum Dekadenten" gegangen und habe „die letzte Stufe der Decadenz [sic] und Subtilität" (S. 1156) erreicht (→ III.14.3 Über österreichische Literatur).

Für den jungen Zweig ist die Wiener Moderne der 1890er Jahre schon Tradition und Vorbild geworden. Als Lyriker geht er in den Fußstapfen Hugo von Hofmannsthals. Das zweite Gedicht in Zweigs Erstlingsbuch *Silberne Saiten* (1901) trägt den Titel *Das Lebenslied* (vgl. Zweig GWE, Silberne Saiten, S. 14f.), das sich wie ein Echo eines der berühmtesten Texte Hofmannsthals, *Lebenslied* (1896), anhört. Allerdings kann man Stefan Zweig in diesem Fall keine direkte Hofmannsthal-Imitation vorwerfen, da das Gedicht zuerst unter dem Titel *Den Erben …* erschienen war und erstmals in der Ausgabe von Hofmannsthals *Gesammelten Gedichten* 1907 mit dem Titel *Lebenslied* abgedruckt wurde. Das bisweilen verwirrende Gefühl von *déjà vu*, *déjà lu* und *déjà entendu* begleitet den Leser auf beinahe allen Seiten des ersten Lyrikbands von Stefan Zweig (→ III.1 Lyrik). Wie in Hofmannsthals Gedichten der 1890er Jahre ist ‚Traum' in *Silberne Saiten* das am häufigsten wiederkehrende Wort. Bekanntlich waren für Zweig Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne* und Rainer Maria Rilkes frühe Gedichte weitere prägende Lektüren. Doch hat Zweigs Lyrik einen unverkennbar Hofmannsthal'schen Sound. In *Die frühen Kränze* (1906) wählt Zweig Formen, für die Hofmannsthal eine Vorliebe hatte: die Terzinen (*Das Tal der Trauer*) und das Sonett (*Die Nacht der Gnaden. Ein Reigen Sonette*). Kann man den letzten Vers des *Herbstsonetts* (einem späteren Text von Stefan Zweig), „Des Lebens liebstes Wort: Vergänglichkeit" (Zweig GWE, Silberne Saiten, S. 163), lesen, ohne an Hofmannsthals *Über Vergänglichkeit*, Terzine I, (1894) zu denken? Die Welt des Traums wird in *Frühe Kränze* wieder oft beschworen, wobei sie manchmal mehr prosaisch als poetisch aussieht, wie in diesen Zeilen: „Wie eine weiche Wiege / Wiegt mich der alte Traum, / Der Traum der schönen Frauen, / Wen tröstete der nicht?" (Zweig GWE, Silberne Saiten, S. 101)

Vielleicht war es auch Hofmannsthals Vorbild, das Stefan Zweig im Herbst 1905 dazu brachte, seine Zweifel am Projekt eines Dramas im klassischen Stil zu überwinden und *Tersites* (1907) in wenigen Monaten zu vollenden. Hatte doch Hofmannsthal mit *Elektra* (1903) viel Erfolg gehabt und im Juli 1905 mit einem ersten Teilabdruck von *Ödipus und die Sphinx* in der Berliner Zeitung *Der Tag* Aufsehen erregt. Hofmannsthal war indes nicht der einzige, der sich literarisch mit antiken Stoffen auseinandersetzte. Vielmehr lässt sich für die Zeit um die Jahrhundertwende im Wiener Kontext von einem breiten Interesse an Rückgriff und Neuinterpretation der Antike sprechen, von einem regelrechten Trend, den auch Stefan Zweig verfolgte. Gelang es ihm, seinen homerischen Stoff zu erneuern und den Rückfall in den klassizistischen Historismus zu vermeiden (→ IV.3 Mythos)? Während der Entstehungszeit ist er offenbar durchaus von der Geltung dieses Dramas „in Blankversen und in griechischen Kostümen" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 198) überzeugt; es

sei „ungemein gelungen, zweifellos das Schönste, was ich bisher geschrieben habe" (Zweig, Br I, S. 104), schreibt er am 12. August 1905 an Ellen Key. Diese Haltung zu seinem ersten Drama ändert sich allerdings in den folgenden Jahren, weshalb *Tersites* nach dem Erstdruck im Jahre 1907 (vgl. Zweig 1907b) zu Stefan Zweigs Lebzeiten nicht wieder aufgelegt wird.

Selbst Stefan Zweigs Zuwendung zur zeitgenössischen französischen Poesie, vor allem zu Baudelaire, Rimbaud und Verlaine, verrät eine ‚post-Hofmannsthal'sche' Epigonalität (zu Hofmannsthals produktiver Rezeption der französischen poetischen Moderne seit Baudelaire vgl. Vilain 2000). Für Stefan Zweig ist die von Hermann Bahr proklamierte *Überwindung des Naturalismus* (Bahr 1891) eine längst vollendete Tatsache. Bemerkenswert ist in Zweigs Doktorarbeit über die *Philosophie des Hippolyte Taine* aus dem Jahre 1904 die Tatsache, dass er Taines prominente Rolle in der Theoriebildung des französischen Naturalismus kaum berücksichtigt. „Die guten, soliden Meister aus der Zeit unserer Väter – Gottfried Keller in der Literatur, Ibsen in der Dramatik […] interessierten […] uns nicht mehr", schreibt Zweig (GWE, Die Welt von Gestern, S. 61f.) in seinen Erinnerungen. Ibsen, der für die Naturalisten in Berlin und Wien und für das Junge Wien so bedeutend war, gilt für den jungen Zweig schon als ebenso veraltet wie Keller. Während Bahr den Kulturtransfer von Wien nach Paris in der Übergangszeit von Zolas Naturalismus zu Barrès und Bourget belebt hatte, setzt sich Zweig als Übersetzer und Essayist für einen Dichter des späten Symbolismus, Émile Verhaeren, ein. Mit seiner Verhaeren-Rezeption kann er erst recht Pionierarbeit leisten. Während das Junge Wien die belgische Moderne vor allem in den Gedichten, Essays und Bühnenwerken Maurice Maeterlincks entdeckt hatte (vgl. Kerckhove 1987), ist Stefan Zweig der aktivste deutschsprachige Entdecker und Förderer Verhaerens im deutschen Kulturraum (vgl. Verhaeren/Zweig 1996; → III.17 Übersetzungen).

Zum Thema Balzac, das Stefan Zweig bis zum Ende seines Lebens beschäftigen wird, stehen Zweig und Hofmannsthal ebenfalls in einem unausgesprochenen, jedoch nichtsdestoweniger lebhaften Rivalitätsverhältnis (→ III.12.5 Balzac). Ende 1902 hat Hugo von Hofmannsthal sein *Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall in einem Döblinger Garten im Jahre 1842* in der *Neuen Freien Presse* schon veröffentlicht (vgl. Hofmannsthal 1902). Es war eine bemerkenswerte Koinzidenz, dass Stefan Zweigs erster Essay über Balzac in der Berliner *Zukunft* 1908 wenige Wochen nach Hofmannsthals *Balzac* in der Berliner Zeitung *Der Tag* erschien (vgl. Hofmannsthal 1979; Zweig 1908a, 1908b; vgl. ferner Hemecker/Huemer 2009). Ein Brief von Stefan Zweig an Franz Servaes aus dem Jahre 1908 verrät, wie intensiv Stefan Zweigs Gefühl war, er müsse den Vergleich mit Hofmannsthal erfolgreich bestehen: „Vielen Dank für Ihre Zustimmung zum Balzac-Essay […]. Auch Hofmannst[h]al hat mir dazu sehr gratuliert, sie sogar ‚hors pair' genannt: meine Besorgnis, allzusehr gegen ihn abzufallen, beginnt nun endlich zu schwinden." (Zweig, Br I, S. 171) Enttäuscht stellt Stefan Zweig im Herbst 1907 allerdings fest, dass der Insel Verlag eine Balzac-Ausgabe, herausgegeben von Hugo von Hofmannsthal, plant, was ihn aber nicht daran hindert, dem Verleger zahlreiche Vorschläge zu machen, wie diese Edition gestaltet werden sollte. Nicht zuletzt entsteht aus dieser Situation eine neue Gelegenheit des Wettstreits, und so bietet sich Stefan Zweig dem Verlag für eine Herausgabe der Werke von Charles Dickens an (→ III.18 Herausgeberschaften).

Ebenso kann man den von Verhaeren organisierten Besuch Stefan Zweigs beim Bildhauer Auguste Rodin im Jahre 1904 als ein Wetteifern mit Hugo von Hofmanns-

thal und Rainer Maria Rilke interpretieren. Hofmannsthal besuchte Rodin zum ersten Mal am 8. März 1900 in dessen Pariser Atelier und wenige Tage später auch in Meudon; Rodins *Balzac* machte auf Hofmannsthal einen prägenden Eindruck und wird im schon erwähnten Essay über Balzac in *Der Tag* 1908 beschworen. Rilke kannte Rodin seit Anfang September 1902 und hatte 1903 sein Buch über den damals schon weltberühmten Künstler veröffentlicht. Im literarischen Schaffen Stefan Zweigs fanden die Besuche bei Auguste Rodin erst später ihren Niederschlag (im Gedicht *Der Bildner. Meudon, Maison Rodin 1913* und im Abschnitt über Rodin in *Die Welt von Gestern* (1942); → IV.10 Bildende Künste).

Ohne die Unterstützung der großen Zeitungen, deren Bücherrezensionen und Theaterkritik über den Erfolg eines Autors entscheiden, ist es schon um die Jahrhundertwende sehr schwer, als Schriftsteller Karriere zu machen, und Wien kann man in der Beziehung keineswegs als Ausnahme betrachten. Die wachsende Dominanz der auflagenstarken Zeitungen im literarischen Feld, die neuen Bündnisse und *mésalliances* von Literatur und Journalismus, die die herkömmlichen Hierarchien der Bildung umzustoßen drohen, das sind zentrale Themen der Medienkritik von Karl Kraus, der die ungeheure Macht der Wiener *Neuen Freien Presse* als die größte Gefahr für die Literatur, die Künste und die gesamte Kultur seiner Zeit bekämpfte. Nun aber gelingt es Stefan Zweig von Anfang an, die wichtigste meinungsbildende Wiener Zeitung für sich zu gewinnen. Die Sympathie Theodor Herzls ermöglicht ihm, schon im April 1902 die Erzählung *Die Wanderung* ‚unter dem Strich' auf den Seiten 1 und 2 der *Neuen Freien Presse* zu veröffentlichen. Stefan Zweigs Erfolg war jedoch keineswegs einzigartig. Im letzten Quartal 1899 hatte die *Neue Freie Presse* zwei literarisch anspruchsvolle Texte Hofmannsthals gebracht (vgl. Hofmannsthal 1899a, 1899b).

Was aber mochte Theodor Herzl so sehr aufgeregt haben, dass er sich im März 1904 zu einem vernichtenden Urteil über Hugo von Hofmannsthal und zu einem überraschenden Lob Stefan Zweigs verstieg?

> Nein, ein großer Dichter ist Hugo v. Hofmannsthal nicht. Bisher noch nicht. […] Er ist ein gewandter, liebenswürdiger, geschmackvoller, belesener Schriftsteller. […] Die großen Dichter wachsen nicht alle Tage. Was aber die jungen Dichter betrifft, so sind das jetzt andere. […] Junge Dichter gibt es auch jetzt, auch in Wien, trotz aller Ungunst der Gelegenheiten. Junge Dichter, die ungefähr das können, was der junge Hofmannsthal konnte, sind jetzt Stefan Zweig, Sil Vara, Hans Müller, um nur einige zu nennen, die mir in den Wurf gekommen sind. Wahrscheinlich gibt es noch mehr. Nur die großen Dichter sind selten, und die braucht man nicht zu entdecken. […] Junge Dichter gibt es jedes Jahr wie neuen Flieder. Freuen wir uns an ihren Blüten, bevor sie verwelkt sind. (Herzl 1904, S. 3)

Im Rückblick muss man Herzls Urteil nicht nur absurd, sondern leichtfertig finden, wenn er Sil Vara und Hans Müller über Hugo von Hofmannsthal stellt, wenn er einem großen Klassiker der Moderne wie *Der Tod des Tizian* die ephemeren Blüten des ihm zusagenden dichterischen Nachwuchses vorzieht. Da fällt es schwer, der Glosse Karl Kraus' nicht beizupflichten: „*Literat.* Es ist die höchste Zeit, daß Herr Herzl nach Palästina geht. Hier schreibt er schon zu dumme Feuilletons. […] Man kann Hofmannsthal für einen Dichter oder für einen Eklektiker von feinstem Kunstgeschmack halten. Jedenfalls steht er als kultivierter Mitteleuropäer turmhoch über dem Niveau eines Menschen, der es zuwegebringt, die Würde eines Messias mit der eines Sonntagshumoristen zu vereinigen." – „Trotzdem", so Kraus weiter,

> ist es notwendig, gegen die Impertinenz, mit der das Feuilleton vom 11. März schloß, ein eigenes Wörtchen zu sagen. […] Herrn Herzl schwillt nämlich der Kamm, und er glaubt als Literaturvormund nur jene Jünglinge fördern zu dürfen, die klug genug waren, sich eine zionistische Weltanschauung beizubiegen und palästinensische Heimatkunst zu pflegen. Herr Herzl „empfiehlt", ohne Furcht, ausgelacht zu werden, „junge Dichter, die ungefähr das können, was der junge Hofmannsthal konnte". Stefan Zweig, Sil Vara, Hans Müller […]. Das ist zu dumm, um ernst gemeint zu sein. Herr Zweig ist ein Formtalentchen, Herr Sil Vara, wenn die Kaffeehausskizze, die neulich einmal die ‚Neue Freie Presse' am Sonntag brachte, den Gipfel seines Schaffens bedeutet, ein dürftiger Reporter. (Kraus 1904, S. 23)

Dieser Zwischenfall ist in mancher Hinsicht bedeutend. Mit seiner gewöhnlichen Scharfsicht und Bosheit, die nicht scheut, die Grenzen des ‚politisch Korrekten' zu überschreiten, wirft Karl Kraus unbequeme Fragen auf. War die zeitweilige Begeisterung Stefan Zweigs für die jungjüdische Bewegung und den kulturellen Zionismus zum Teil durch die Absicht motiviert, sich an einer aufsehenerregenden, im Trend liegenden Strömung zu beteiligen, dabei Theodor Herzl zu gefallen und somit zum Protegé des mächtigen Feuilleton-Redakteurs der *Neuen Freien Presse* zu werden? (Vgl. Le Rider 2013, S. 218ff.; Gelber 2014) Bei seinem ersten Versuch, seine Erzählung *Im Schnee* in der Berliner Zeitschrift von Karl Emil Franzos unterzubringen, betonte Stefan Zweig in einem Brief vom 22. Juni 1900 an Franzos, in seiner „Judennovelle" sei „absolut keine nationale Sendung enthalten" (Zweig, Br I, S. 19). Dann aber erschien *Im Schnee* in der im Mai 1897 von Theodor Herzl im Sinne der „neuen jüdischen Nationalbewegung" (so die Selbstdefinition der Redaktion, vgl. Die Welt 1897, S. 1) gegründeten Wochenzeitung *Die Welt* (Zweig 1901) und wurde noch 1904 in den *Jüdischen Almanach* (Zweig 1904b) aufgenommen. Auch die von Herzl für die *Neue Freie Presse* angenommene Erzählung *Die Wanderung* konnte Karl Kraus satirisch als ‚palästinensische Heimatkunst' bezeichnen: Stefan Zweig stellt einen jungen Mann dar, der sich nach der Ankunft des Messias sehnt und in den Stunden vor der Kreuzigung Christi nach Jerusalem eilt. Von der Frau eines römischen Legionärs verführt, verfällt er der Sünde und kommt deshalb zu spät. Wichtig ist dabei der Umstand, dass in der Textfassung der Novelle, die in der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht wurde, die Widmung an den zionistischen Künstler Ephraim Mose Lilien nicht vorkommt. (Diese Widmung findet man am Anfang der *Wanderung* im Band *Die Liebe der Erika Ewald* von 1904; Zweig 1904a, S. 77.)

Die entschiedene Art Theodor Herzls, in diesem Feuilleton vom 11. März 1904 Hofmannsthal ad acta zu legen und Zweig als den neuen Stern am Wiener Autorenhimmel zu rühmen, musste den Unmut steigern, der beim Autor des *Tod des Tizian* spürbar wurde, sooft von Stefan Zweig die Rede war. Bekanntlich erwiderte Hofmannsthal Zweigs wiederholt zum Ausdruck gebrachte Verehrung mit ausgesprochener Kühle (vgl. Rovagnati 1997).

Dank Herzls Feuilleton war Stefan Zweig schon berühmt, bevor er durch ein bedeutendes literarisches Werk hervorgetreten war. Dieser fulminante Karrierestart hatte jedoch den Nachteil, dass Zweig von nun an als eine von der Medienmacht konstruierte und von einer geschickten Vermarktungsstrategie getragene Größe galt, deren Erfolg nicht ausschließlich ihrem literarischen Niveau zu verdanken war. Ästhetisch und theoretisch weniger anspruchsvoll und innovativ als Hugo von Hofmannsthal, wusste Stefan Zweig von Anfang an, einem breiten Publikum zu gefallen. Über Karl Kraus' strikte Unterscheidung zwischen Schriftsteller als Sprachkünstler und Literat

als Produzent auf das Feuilleton zugeschnittener Texte setzte er sich von Anfang an souverän hinweg. Am 2. März 1903 schreibt Stefan Zweig an Hermann Hesse, von dem er *Hermann Lauscher* erhalten hat:

> [I]ch gehe hier der Literatur ziemlich aus dem Weg. Ich glaube [...] man denkt sich die Wiener Literatur im Ausland als einen großen Caféhaustisch, um den wir alle herumsitzen, tag [sic] für Tag. Nun – ich zum Beispiel, kenne weder Schnitzler, noch Bahr, Hofmannsthal, Altenberg intim, die ersten drei überhaupt nicht. Ich gehe meine Wege mit ein paar Stillen im Lande: Camill Hoffmann, Hans Müller, Franz Carl Ginzkey, einem französisch-türkischen Dichter Dr. Abdullah Djeddet Bey und ein paar Malern und Musikern." (Zweig, Br I, S. 57; laut Anm. 10, S. 349, vermutet Knut Beck hinter dem Namen Abdullah Djeddet Bey den türkischen Lyriker Yahya Kemal Beyatli. Diese Annahme ist wohl nicht zutreffend. Gemeint ist wahrscheinlich der Schriftsteller Abdullah Cevdet, ein Augenarzt und Literat, der sich zwischen 1897 und 1910 unter anderem in Wien aufhielt; vgl. Kreiser 2000)

Zweigs Selbststilisierung als Außenseiter und Vereinzelter mag alle überraschen, die das Bild des Großschriftstellers der Zwischenkriegszeit, den alle kannten und der mit den berühmtesten Autoren auf der ganzen Welt korrespondierte, auf das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zurückzuprojizieren versucht sind. Selbst wenn er seine bedeutenden Zeitgenossen genau kennt und beobachtet, fühlt sich Stefan Zweig in seinem ‚ersten Leben' (vgl. Matuschek 2006) von dem schon historisch gewordenen Kreis des Jungen Wien weit entfernt. Die etwas übertrieben ehrfurchtsvolle Tonart seines Briefs vom 24. Juli 1907 an Hofmannsthal ist geradezu erstaunlich:

> Mir ist Keines Urteil in Deutschland wertvoller und wichtiger als das Ihre, und ich freue mich sehr der Gelegenheit, Ihnen das heute schreiben zu dürfen, ohne der Aufdringlichkeit verdächtig zu sein. Verzeihen Sie mir, wenn ich bislang die primitivste Pflicht der Höflichkeit versäumte, Ihnen meine Bücher zu senden, wozu mich meine von Jahr zu Jahr tiefer bewußte und begründete Verehrung drängte; Ihr gütiger Brief von heute wird mir in Hinkunft gestatten, was mir bislang das unbestimmte Gefühl einer Besorgnis verwehrte, Ihnen lästig und unwillkommen zu erscheinen. (Zweig, Br IBr I, S. 148f.)

Mit diesen Zeilen antwortete Stefan Zweig auf einen Brief von Hofmannsthal (aus dem Grand Hôtel des Bains, Lido Venise, vom 21. Juni), in dem dieser sich für Zweigs Rezension der von ihm eingeleiteten Ausgabe von *Tausendundeine Nacht* (Hofmannsthal 1907/1908) im Insel Verlag bedankt hatte. In Zweigs Feuilleton in der *Neuen Freien Presse* wurde Hofmannsthal hoch gelobt: „Man kann hier die Worte Hofmannsthals aus seiner so vollkommenen Einleitung nicht entbehren, so definitiv umkreisen sie das Gefühl des Zusammenhanges", schrieb Stefan Zweig (1907a, S. 1). Aus Venedig bedankte sich nun Hofmannsthal im erwähnten Brief vom 21. Juni 1907 ebenfalls mit einem allerdings zweischneidigen Kompliment: „Daß Sie Ihr Feuilleton an eines der wenigen Blätter gegeben haben, in denen ein Feuilleton auf weitere Kreise wirkt, erhöht natürlich nicht den Wert Ihrer Arbeit wohl aber die Nützlichkeit für den Verlag" (Hofmannsthal/Zweig 1982, S. 90). Meinte Hofmannsthal damit, Zweigs Feuilleton sei ein willkommenes Stück ‚Utiliteratur' gewesen, um hier ein Wort des von Hofmannsthal wie von Zweig verhassten Kraus zu verwenden – und mehr nicht?

Hofmannsthal gegenüber hatte Stefan Zweig gewiss Minderwertigkeitsgefühle, wie sie etwa wenige Tage nach diesem Briefaustausch vom Juli 1907, am 5. August, auch in einem Brief an Rainer Maria Rilke zum Ausdruck kommen: „Gerade in Wien

leben zwei Dichter, die ich unendlich liebe und bewundere, Hofman[n]sthal und Beer-Hofman[n], die ich sosehr liebe, daß ich bei meinen eigentlich flüchtigen Aufenthalten nie Gelegenheit gesucht habe, sie kennen zu lernen aus irgend einer Angst, ihnen zu gering zu sein oder ein Störer ihrer Zeit." (Zweig, Br I, S. 156) Dass es nie zu einer Freundschaft zwischen den beiden gekommen ist, wurde zweifellos durch Hofmannsthals fortgesetzte Ablehnung des jüngeren Kollegen verursacht. Zweig seinerseits berichtet nach Hofmannsthals Tod von einer gewissen Distanz zum früheren Vorbild: „Mit ihm und Rilke ist das alte Österreich zu Ende gegangen. Sein Leben war eine lange Tragödie – Vollendung mit 20 Jahren, und dann entzogen ihm die Götter ihre Stimmen. Ich mochte ihn persönlich wenig, aber ich war sein Schüler, und sein Tod hat mich sehr bewegt." (Rolland/Zweig 1987, S. 331) Auch in seiner Gedächtnisrede zum Tod Hofmannsthals betont er lediglich die Gültigkeit des Frühwerks und erwähnt Hofmannsthals Engagement für die Salzburger Festspiele mit keinem Wort.

Weniger schwierig waren Zweigs Beziehungen zu Arthur Schnitzler. In diesem Falle musste wieder eine anfängliche Entfernung wie zwischen zwei Generationen überwunden werden. Ein Altersunterschied von knapp 20 Jahren trennte Zweig von Schnitzler. In Schnitzlers Tagebuch ist nach dessen erster Begegnung mit Zweig im Mai 1908 die Rede von einem ‚jungen Dichter': „28. Mai 1908. Dr. Stefan Zweig kennen gelernt; sehr sympath. kluger junger Dichter. Über Rilke's Lebenskunst; über Religiosität. Zweig behauptet ‚religiöse' Menschen zahlreich draußen gefunden zu haben (Frau Verhaeren). – Seine Autographen- und Mscrpt.-sammlung. Er ersucht mich um Mscrpte." (Schnitzler 1991, S. 336)

In kurzer Zeit kommen sich Schnitzler und Zweig näher. Am 10. Juni 1908 berichtet Schnitzler von einer Abendgesellschaft mit Raoul Auernheimer (einem Redakteur der *Neuen Freien Presse* und Schriftsteller) und dessen Familie. Stefan Zweig ist dabei. „Er sprach in den höchsten Tönen von Wassermann und Hugo; und findet wie ich, daß ein solcher Reichtum an Talenten noch nie in Österreich geblüht habe." (S. 338) Diese Art, mit *connoisseurship* und leicht *patronizing* über den Reichtum an Talenten in Österreich zu plaudern, erinnert an Hermann Bahr, der in den 1890er Jahren das Junge Wien ‚entdeckte' und dafür warb (zu Zweigs Umgang mit der zeitgenössischen österreichischen Literatur vgl. Polt-Heinzl 2014). Im Umgang mit Schnitzler fühlt sich Stefan Zweig offenkundig viel selbstsicherer als in seiner Beziehung zu Hofmannsthal.

Vier Jahre später steht Stefan Zweig in der ersten Reihe der Gratulanten zu Schnitzlers 50. Geburtstag. Da spricht er wie ein Anti-Ödipus: Gewöhnlich sucht „eine literarische Generation die frühere zu entwurzeln. [...] Diese Generation vor uns ist aber noch so sehr im Vollwuchs ihrer Kraft, daß sich ein besonnenes Gefühl ihrer Überlegenheit willig fügt. [...] Diesen ersten Fünfzigjährigen der Jungwiener fühlen wir ganz nahe." (Zweig 1912, S. 350)

Diese Worte forderten Karl Kraus in *Schnitzler-Feier* zur Replik heraus:

> Arthur Schnitzler ‚Meister' zu nennen, möge Herrn Zweig überlassen bleiben, der es mit Recht tut, nicht ohne die beruhigende Zusicherung zu geben, daß seine Generation, wiewohl sie ‚anderes wolle', die frühere nicht entwurzeln werde. Was sie will, die Generation des Herrn Zweig, weiß ich, und Herr Zweig weiß es auch. ‚In unserer Zeit, da die Kunst sich gern der Popularitätssucht, der Geldverdienerei, der Journalistik und Gesellschaftlichkeit kuppelt', sei der Anblick Schnitzlers erfreulich. [...] Herr Zweig kennt sich aus und hat ganz Recht, wenn er Schnitzler von dem Drang zur Geldverdienerei, zur Journalistik und zur

> Gesellschaftlichkeit ausnimmt. Es ist nur die Frage, warum die neue Generation, die dazu inkliniert, die es weiß, und die ihr Ende bei der Neuen Freien Presse voraussieht, sich nicht lieber umbringt. (Kraus 1912, S. 88)

Im Jahre 1908 beginnt eine andere freundschaftliche Beziehung und Briefpartnerschaft, die im Leben und Schaffen Stefan Zweigs eine wachsende Bedeutung gewinnen sollte. Am 3. Mai 1908 bedankt sich Sigmund Freud bei Zweig für die Zusendung seines *Tersites* mit dem überlegenen Wohlwollen eines bestens beschlagenen Kenners der *Ilias*: „Ich […] merke daß Sie so erbarmungsvoll sind den Mann sterben zu laßen, der nach der alten Dichter Kunde heil von Troja heimgekehrt ist." (Zweig 1987, S. 163) In seinem nächsten Brief an Zweig vom 4. Juli 1908 bedankt sich Freud für *Balzac. Sein Weltbild aus den Werken*: „Schönsten Dank für den ‚Balzac', den ich in einem Atem ausgelesen sehe. Das reißt einen nur so mit in den Wirbel den Sie schildern wollen." (S. 163)

Im Jahre 1908 hat sich Zweig an die beiden Wiener Intellektuellen angenähert, die sich wechselseitig als Doppelgänger betrachteten. „Ich habe Sie gemieden aus einer Art von Doppelgängerscheu", schrieb Freud am 14. Mai 1922 an Schnitzler, „Ihr Determinismus wie Ihre Skepsis – was die Leute Pessimismus heißen – Ihr Ergriffensein von den Wahrheiten des Unbewußten, von der Triebnatur des Menschen, Ihre Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, das Haften Ihrer Gedanken an der Polarität von Lieben und Sterben, das alles berührte mich mit einer unheimlichen Vertrautheit." (Freud 1980, S. 357) Und Schnitzler übernahm Freuds Formel im erstmals 1930 veröffentlichten Gespräch mit George Sylvester Viereck: „Ich bin gewissermaßen der Doppelgänger von Professor Freud, der mich eines Tages seinen psychischen Zwilling genannt hat." (Viereck 1972, S. 10f.)

Wenn man Freud, Schnitzler und Zweig im Zeichen der Affinität von Psychoanalyse und literarischer Fiktion zusammen anschaut, sollte man von ‚psychischen Drillingsbrüdern' sprechen. Vermutlich hat Zweig von Schnitzler die Kunst und die Technik übernommen, die großen psychoanalytischen und metapsychologischen Themen erzählerisch darzustellen, die Freud in seinem Brief vom 14. Mai 1922 ansprach: die Wahrheiten des Unbewussten, die Triebnatur des Menschen, die Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten, die Polarität von Lieben und Sterben (vgl. Cremerius 1995; → II.5 Psychologie und Psychoanalyse).

Vor dem Ersten Weltkrieg kommt diese Dimension von Zweigs Erzähltechnik noch nicht voll zum Tragen. Die Erzählung *Angst*, zwischen Februar und Juni 1913 geschrieben, zuerst in der Beilage zur Sonntagsnummer der *Neuen Freie Presse* vom 3. bis zum 21. September 1913 veröffentlicht, ist ein erster Gipfelpunkt der Zweig'schen Kunst der psychologischen Erzählung. Durch die Darstellung der Gefühlswelt und subjektiven Wirklichkeitswahrnehmung der handelnden Figuren wird die Unheimlichkeit der Welt suggeriert und die Angst der Frau des Richters auf den Leser übertragen. In der Form der „zwischen den Stimmen von Erzählinstanz und Figur hinund herspringenden erlebten Rede" (Scheffel 2013, S. 76) baut der Erzähler seinen Text wie ein Bewusstseinsprotokoll auf (→ IV.1 Erzählformen). Der betrogene Ehemann wird in seiner Zuversicht als souveräner Gatte, Vater und Jurist erschüttert durch „das Scheitern seines rationalen, vergeblich auf das Gefühl von Schuld und ein Geständnis seiner Frau setzenden Kalküls." (S. 78) Die Angst, die er seiner Frau mittels sadistischer Inszenierung und psychologischer Manipulation eingejagt hat,

gerät außer Kontrolle: Weil ihr der Rückweg in die Normalität der bürgerlichen Ehe und Moral unmöglich scheint, verfällt die Frau in Selbstvernichtungsphantasien, so dass sich die Angst am Ende auf den Ehemann überträgt.

In dieser Novelle findet der Erzähler Stefan Zweig zu seinem unverwechselbar eigenen Stil (→ IV.4 Sprache und Metaphorik). Sein ‚erstes Schriftstellerleben' als talentierter Epigone des schon zur Tradition gewordenen Jungen Wien und Virtuose des Feuilletonismus geht zu Ende. Die früh erworbene, leserwirksame Virtuosität wird Zweig nie verlieren. In den Meistererzählungen seines ‚zweiten und dritten Lebens' wird er die in *Angst* schon erreichte Kunst der entlarvender Tiefenpsychologie verfeinern und eindrucksvoll die Identitätskrisen des schwachen, von seiner Triebhaftigkeit und von dem Unbehagen an der (Un-)Sittlichkeit der modernen Sitte unterminierten Subjekts darstellen.

Stefan Zweig

Hofmannsthal, Hugo von/Zweig, Stefan (1982): Briefe (1907–1928). Mitgeteilt u. kommentiert v. Jeffrey B. Berlin u. Hans-Ulrich Lindken. In: Hofmannsthal-Blätter 26/1982, S. 86–116.

Rolland, Romain/Zweig, Stefan (1987): Briefwechsel 1910–1940. Bd. II: 1924–1940. Berlin: Rütten & Loening.

Verhaeren, Émile/Verhaeren, Marthe/Zweig, Stefan (1996): Correspondance (1900–1926). Hg. v. Fabrice van de Kerckhove. Bruxelles: Edition Labor.

Zweig, Stefan (1901): Im Schnee. In: Die Welt 31/2. 8. 1901, S. 10–13.

Zweig, Stefan (1904a): Die Wanderung. In: Ders.: Die Liebe der Erika Ewald. Novellen. Berlin: Egon Fleischel & Co, S. 77–86.

Zweig, Stefan (1904b): Im Schnee. In: Jüdischer Almanach. Berlin: Jüdischer Verlag, S. 157–168.

Zweig, Stefan (1907a): Das Buch ‚Tausendundeine Nacht'. In: Neue Freie Presse, 20. 6. 1907, S. 1–4.

Zweig, Stefan (1907b): Tersites. Ein Trauerspiel in drei Aufzügen. Leipzig: Insel.

Zweig, Stefan (1908a): Balzac. In: Die Zukunft, 11. 7. 1908, S. 53–62, u. 18. 7. 1908, S. 100–111.

Zweig, Stefan (Hg.) (1908b): Balzac. Sein Weltbild aus den Werken. Stuttgart: Lutz.

Zweig, Stefan (1912): Schnitzler und die Jugend. In: Der Merker 3/9/1. 5. 1912, S. 349–350.

Zweig, Stefan (1976): Peter Altenberg. In: Wunberg, Gotthart (Hg.): Das Junge Wien 1887–1902. Bd. 2. Tübingen: Niemeyer, S. 1154–1157.

Zweig, Stefan (1987): Briefwechsel mit Hermann Bahr, Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke und Arthur Schnitzler. Hg. v. Jeffrey B. Berlin, Hans-Ulrich Lindken u. Donald A. Prater. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1995): Briefe. Bd. I: 1897–1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2007[5]): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2008[6]): Silberne Saiten. Gedichte. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Bahr, Hermann (1891): Die Überwindung des Naturalismus. In: Ders.: Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne". Dresden, Leipzig: Pierson, S. 152–158.

Cremerius, Johannes (1995): Stefan Zweigs Beziehung zu Sigmund Freud. In: Ders.: Freud und die Dichter. Freiburg i. Br.: Kore, S. 23–60.

Freud, Sigmund (1980): Briefe 1873–1939. Hg. v. Ernst u. Lucie Freud. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Gelber, Mark H. (2014): Stefan Zweig, Judentum und Zionismus. Innsbruck u.a.: StudienVerlag.
Hemecker, Wilhelm/Huemer, Georg (2009): „Weltbildner" – Stefan Zweigs Essay über Balzac. In: Hemecker, Wilhelm (Hg.): Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte. Berlin, New York: de Gruyter, S. 253–271.
Herzl, Theodor (1904): Theater im „Hagenbund". In: Neue Freie Presse [Morgenblatt], 11. 3. 1904, S. 1–3.
Hofmannsthal, Hugo von (1899a): Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe am Burgtheater. In: Neue Freie Presse [Abendblatt], 9. 10. 1899, S. 4.
Hofmannsthal, Hugo von (1899b): Reitergeschichte. In: Neue Freie Presse [Weihnachts-Beilage], 24. 12. 1899, S. 29–31.
Hofmannsthal, Hugo von (1902): Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall in einem Döblinger Garten im Jahre 1842. In: Neue Freie Presse [Weihnachts-Beilage], 25. 12. 1902, S. 34–39.
Hofmannsthal, Hugo von (Hg.) (1907–1908): Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in 12 Bänden auf Grund der Burtonschen englischen Ausgabe, besorgt von Felix Paul Greve mit einer Einleitung von Hugo von Hofmannsthal. Leipzig: Insel.
Hofmannsthal, Hugo von (1979): Balzac. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I: 1891–1913. Hg. v. Bernd Schoeller. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 382–397.
Kerckhove, Fabrice van de (Hg.) (1987): Corres Bruxelles–Vienne, 1890–1938. Brüssel: Archives et Musée de la littérature/Bibliothèque Royale Albert Ier.
Kraus, Karl (1897): Wiener Brief. In: Breslauer Zeitung [Morgen-Ausgabe], 18. 4. 1897, S. 3.
Kraus, Karl (1904): Literaten. In: Die Fackel 5/157/19. 3. 1904, S. 23.
Kraus, Karl (1912): Schnitzler-Feier. In: Die Fackel 14/351–353/21. 6. 1912, S. 77–88.
Kraus, Karl (1979): Die demolirte Literatur. In: Ders.: Frühe Schriften. Bd. 2. Hg. v. J. J. Braakenburg. München: Kösel, S. 277–297.
Kreiser, Klaus (2000): Le Paris des Ottomans à la Belle Époque. In: Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée 91–94/2000, http://remmm.revues.org/262 (Stand: 3. 4. 2018).
Le Rider, Jacques (2013): Les Juifs viennois à la Belle Époque. Paris: Albin Michel.
Matuschek, Oliver (2006): Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Polt-Heinzl, Evelyne (2014): Stefan Zweig blickt auf die österreichische Literatur und verfängt sich in ihren Netzwerken. In: Renoldner, Klemens (Hg.): Stefan Zweig – Abschied von Europa. Wien: Brandstätter/Theatermuseum, S. 55–65.
Redaction der „Welt" (1897): Programm (Wien, 3. 6. 1897). In: Die Welt 1/1/4. 6. 1897.
Rovagnati, Gabriella (1997): Il difficile rapporto di Hugo von Hofmannsthal con Stefan Zweig. In: Cultura tedesca 8/1997, S. 165–173.
Scheffel, Michael (2013): Nachwort. In: Zweig, Stefan: Angst. Stuttgart: Reclam, S. 71–84.
Schnitzler, Arthur (1991): Tagebuch 1903–1908. Hg. v. der Kommission für Literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Viereck, George S. (1972): The World of Arthur Schnitzler. In: Modern Austrian Literature 5/3–4/1972, S. 7–17.
Vilain, Robert (2000): The Poetry of Hugo von Hofmannsthal and French Symbolism. Oxford: Clarendon.

2. Zweigs Wien: Geistige Strömungen um 1900

Allan Janik

1. Voraussetzungen 53
2. Wiener Vereinswesen 54
3. Philosophische Strömungen in Wien 54
4. Diskussion um Nietzsche 55

Stefan Zweig studierte und promovierte bei dem Wiener Philosophen Friedrich Jodl. Während seines Studiums setzte er sich mit der Philosophie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Nietzsche, Wagner, Schopenhauer, Brentano, Mauthner u.a.) auseinander. Dies zeigt die Liste der von ihm inskribierten Lehrveranstaltungen (vgl. Zweig 2005, S. 41ff.) und auch seine Dissertation über den französischen Kulturphilosophen, Literaturhistoriker und Kunsttheoretiker Hippolyte Taine (→ V.2 Hippolyte Taine). Die zeitgenössischen philosophischen Debatten, z.B. mit Vertretern des *Wiener Kreises*, finden jedoch keinen Eingang in Zweigs Werk. Bei Ernst Mach besuchte er 1901 immerhin die Lehrveranstaltung „Entwicklung der Mechanik" (vgl. Zweig 2005, S. 42); der Begegnung mit seinem Studienkollegen Otto Weininger widmet er, viele Jahre nach dessen Suizid, einen Text der Erinnerung (vgl. Zweig GWE, Vorbeigehen an einem unauffälligen Menschen – Otto Weininger). Vermutlich trat die Auseinandersetzung mit den philosophischen Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts für den Studenten Zweig auch zugunsten seiner eigenen literarischen Projekte sowie einer regen Herausgeber- und Übersetzertätigkeit für französischsprachige Schriftsteller in den Hintergrund (→ III.17 Übersetzungen; III.18 Herausgeberschaften). Im Folgenden wird ein Überblick über die geistigen Strömungen Wiens gegeben, die den Horizont von Zweigs Schreiben bilden.

1. Voraussetzungen

Die Ideenwelt des Wiener *fin de siècle* wurde vom liberalen Geist des aufstrebenden Großbürgertums wesentlich geprägt. Das Schlagwort von ‚Besitz und Bildung' drückte das Ideal dieser ‚zweiten Gesellschaft' aus, die sich im Schatten der Aristokratie bis zum Ende der Monarchie gebildet hatte. Der Aufschwung der Wirtschaft nach dem Ausgleich mit Ungarn 1867 ermöglichte eine bisher undenkbare Akkumulation von Reichtum unter erfolgreichen Großunternehmern, den sogenannten ‚Gründern', deren Erfolg den darauffolgenden Generationen bis zum Weltkrieg ein Leben ohne materiellen Kummer bescherte. Daher war es für Stefan Zweigs großbürgerliche Zeitgenossen möglich, sich dem Streben nach Kultur hinzugeben. Entsprechend der fundamentalen wirtschaftlichen Werte der ‚Gründer' im kulturellen Bereich war die Auffassung von *civil society* als Selbstorganisation des Geistes bestimmend. Man kann eigentlich von einer idealistischen Kultur – die deutlich, aber nur indirekt mit idealistischer Philosophie im strengen Sinn zu tun hatte – sprechen. Die kantische Morallehre bildete das Zentrum der Wertkonstellation des mitteleuropäischen aufgeklärten Judentums, das im kulturellen Leben Wiens um 1900 tonangebend war. Also war das Erfassen und die Umsetzung von Wissen in privat gesponserten, einschlägigen Projekten für die Verbesserung der Gesellschaft eine zentrale kulturelle Beschäftigung dieser ‚zweiten Gesellschaft', deren Hauptträger die verschiedenen Vereine waren.

2. Wiener Vereinswesen

Obwohl es Vereine wie z.B. die berühmte, 1812 gegründete *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* schon in der napoleonischen Zeit gab, war das *fin de siècle* das goldene Zeitalter für Vereine aller Arten, deren Ziel die ästhetische Bildung und moralische Erbauung der Bürger war. Repräsentativ unter den hunderten, wenn nicht tausenden Wiener Vereinen um 1900 waren insbesondere folgende Organisationen: die *Wiener Gesellschaft für Ethik* und dessen *spin-off*, der Verein *Freie Schule*, der die Befreiung des Bildungswesens von allen kirchlichen Einflüssen anstrebte; Rosa Mayreders und Auguste Fickerts *Allgemeiner Österreichischer Frauenverein*, der die Aspiration der bürgerlichen Frauen zum Berufsleben und damit eine Veränderung der rohen männerdominierten Politik im Allgemeinen anstrebte; der *Verein zur Abwehr des Antisemitismus* zur Umsetzung des liberalen Toleranzideals; Bertha von Suttners *Österreichische Friedensgesellschaft*, die bedeutende Arbeit zur Stiftung des Friedensnobelpreises leistete. Später kam der *Verein allgemeiner Nährpflicht* von Josef Popper-Lynkeus hinzu, dessen Name die Bedeutung der allgemeinen Wehrpflicht ironisierte, außerdem Richard Coudenhove-Kalergis Paneuropa-Bewegung in der Zwischenkriegszeit, die ein vereintes Europa anstrebte.

3. Philosophische Strömungen in Wien

Es sollte nicht überraschend sein, dass damals, als die Philosophie für die Königin der Wissenschaften und die intellektuelle Leistung für die bedeutendste Leistung gehalten wurde, die Rolle der *Wiener philosophischen Gesellschaft* im Wiener Vereinswesen eine besonders wichtige war. Gegründet 1888 als Forum für Franz Brentano, den Gründer der österreichischen Schule der Philosophie, welche die Universitätsphilosophie überall in der Donaumonarchie – paradoxerweise mit Ausnahme von Wien – dominierte. Brentano war der am meisten respektierte Philosoph im Lande, aber als verheirateter Ex-Priester war ihm jede Beamtenstelle einschließlich der eines Universitätsprofessors verwehrt. Es überrascht daher kaum, dass der für ihn gegründete Verein die *Crème de la crème* der Wiener Intelligenz um 1900 anzog. Dabei bildeten Berufsphilosophen und Philosophiestudenten zusammen lediglich 15 % der Gesellschaft. Die Mehrheit bestand aus Medizinern wie Sigmund Freud und Josef Breuer, Naturwissenschaftlern, hohen Beamten, Künstlern, Wirtschaftswissenschaftlern und vielen anderen. Unter den Philosophen war neben Brentano Ernst Mach, Gründer der modernen Wissenschaftstheorie, das einflussreichste Mitglied. Trotz grundsätzlicher philosophischer Differenzen – Brentano der neo-aristotelische Metaphysiker und Mach der Anti-Metaphysiker schlechthin – waren sie beide Verfechter einer wissenschaftlichen Auffassung der Philosophie, die später für den *Wiener Kreis* vorbildlich werden sollte. In der Praxis bedeutete Machs anti-metaphysische Einstellung, dass er seine Philosophie, die er ungern mit diesem Wort bezeichnete, jargonfrei und als ‚Beschreibung' der Grundlangen der wissenschaftlichen *best practice* anstatt als trockene präskriptive Theorie betrieb. Kein Wunder, dass Mach so eine starke Wirkung auf junge Wissenschaftler sowohl international als auch in Österreich ausübte. So war etwa auch Edmund Husserl ein korrespondierendes Mitglied der Gesellschaft. Die tolerante Atmosphäre in der Gesellschaft förderte einen echten Pluralismus im Denken, der aus heutiger Sicht bemerkenswert ist. So wurde Freiraum für die Teilnahme von scheinbar grundverschiedenen Figuren geschaffen – etwa für Richard Wagners berüchtigten Schwiegersohn Houston Stewart Chamberlain, den Autor der berühmten *Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* (1899), sowie für den jungen Otto Weininger, der postum zum bedeutendsten philosophischen Kritiker der Wiener Moderne gemacht wurde.

Aus heutiger Sicht erscheint die *Philosophische Gesellschaft* als ein äußerst merkwürdiges Gebilde. Studentische Mitglieder wie Weininger und Zweig mussten eine strenge Aufnahmeprüfung bestehen, bevor sie dem Verein als ordentliche Mitglieder beitreten konnten. Daran zeigt sich, dass Zweig ein tiefgehendes Interesse für Philosophie hatte, während seine Einstellung zu den Formalitäten des Studiums eine lockere war, wie er es selbst in *Die Welt von Gestern* (1942) beschreibt.

Der Vorsitzende der *Philosophischen Gesellschaft* war der Ordinarius für Philosophie, Freidenker und Feuerbach-Forscher Friedrich Jodl; ein erzkonservativer Katholik, Laurenz Müllner, musste berufen werden, um das kirchliche Establishment zu beruhigen. Nach seiner Berufung nach Wien 1896 prägte Jodl mit seiner Gesellschaftskritik das Vereinswesen Wiens bis zu seinem Tod 1914. Jodl wurde als Symbol des Zusammenhangs zwischen den Wiener Reformbewegungen betrachtet. Das Gleiche galt für seinen Schüler Wilhelm Börner, den man in dieser Hinsicht als unermüdlich engagiert beschrieben hat. Jodls positive Einstellung zu den Reformbewegungen war nicht zufällig: Seine eudämonistische Auffassung der Moral verlangt, dass sich der sittliche Mensch für „the greatest happinness for the greatest possible number" (Jeremy Bentham) einsetzen muss. Die Folgen der Evolutionstheorie blieben für das Verständnis vom menschlichen Denken und Verhalten ein absolut zentrales Diskussionsthema und ein wichtiger Orientierungspunkt für die Gesellschaft. Für den Physiker Ludwig Boltzmann, bis heute eine der monumentalen Figuren in der Geschichte der Naturwissenschaften (vgl. seine Pionierarbeit in der statistischen Interpretation der Naturgesetze), war der Biologe Charles Darwin – und nicht der Physiker Hermann von Helmholtz – der wichtigste Naturwissenschaftler des 19. Jahrhunderts.

4. Diskussion um Nietzsche

Heftig diskutiert wurde in diesem Kontext Nietzsches neue herausfordernde Auffassung der Moral. Zweifellos begann die Beschäftigung des jungen Weininger mit Fragen zur Beziehung zwischen ‚Geschlecht' und ‚Charakter' in diesem Zusammenhang. Aber es war nicht der Professor Nietzsche, sondern der Prophet, der den Skandal um Gustav Klimts Bilder für die Aula der Universität prägte, der zur Quelle des Wiener Irrationalismus wurde und die aufstrebenden jungen ‚Letterati' begeisterte. Der bittere Konflikt über den künstlerischen und sittlichen Wert der Bilder für die Universität spielte sich vorwiegend im Rahmen der *Philosophischen Gesellschaft* ab. Er markierte daher eine besonders bedeutende Zäsur in der Entwicklung der Philosophie als Teil des Geisteslebens des Wiener Bürgertums (vgl. Schorske 1994).

Nietzsches radikale Kritik degradierte die bürgerliche Sittlichkeit und die herkömmliche Ethik überhaupt zur institutionalisierten Mittelmäßigkeit und wurde als deren Kehrseite, als eine völlig neue Moral verstanden. Dementsprechend wurden für Nietzsche die schwer fassbaren Vorgänge der künstlerischen Kreativität zur Quelle von allem, was echten Wert hat (→ IV.6 Der künstlerische Prozess). Ebenso

wurde Kunst mit der Idee der Erlösung in Verbindung gebracht (zu Zweigs Auseinandersetzung mit Nietzsche: → III.13.2 *Der Kampf mit dem Dämon*). Die Gründung der Secession 1897 und vor allem die heftige Debatte um den ästhetischen Wert von Klimts Bildern *Philosophie* und *Medizin* für die Universität trugen zur Verbreitung dieses Nietzsche-Bilds wesentlich bei (zum Verhältnis Zweig–Klimt vgl. Zweig 2013, S. 420f.). Zweig war mit mehreren bildenden Künstlern, die der Secession angehörten, in Verbindung (→ IV.10 Bildende Künste): „[Ü]berall waren wir die Stoßtruppe und der Vortrupp jeder Art neuer Kunst, nur weil sie neu war, nur weil sie die Welt verändern wollte für uns, die jetzt an die Reihe kamen, ihr Leben zu leben." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 63)

Nietzsche wurde von der Wiener Moderne als Motor der kulturellen Entwicklung und als Vertreter einer schwärmerischen ‚Mystik der Nerven' verehrt. Das Resultat war eine völlig narzisstische, asoziale Lebensphilosophie, ein Ästhetizismus, wonach das ‚Ich bin ich' das einzige geltende sittliche Prinzip war. Solche Verzerrungen im Nietzsche-Bild entstanden, weil Nietzsches Lehre wahllos mit jener seiner Vorbilder Richard Wagner und Arthur Schopenhauer – von denen er sich später distanzierte – vermischt und verwechselt wurde. Dies zeigt eine Untersuchung zum ideengeschichtlichen Hintergrund der Secession vor allem im Zusammenhang mit dem künstlerischen Ideal der Maler und des begeisterten Schopenhauerianers Max Klinger (vgl. Janik 2001, S. 94). Daraus entstand ein rücksichtsloser, spätromantischer Egoismus, ein enormer Bruch mit der liberalen Tradition und ihrer Betonung des vernünftigen und verantwortungsvollen Handelns.

Dieser sentimentale Irrationalismus, den man deutlich in der Wiener Operette findet und dessen Reste nach wie vor im Kulturleben Österreichs zu spüren sind, hatte sich in Wien um 1900 wie eine Flutwelle verbreitet. Dass diese Entwicklung äußerst problematisch war, hat niemand besser als Karl Kraus gespürt. Durch Weininger bekam sie auch eine klare kritische Antwort aus dem Kern der *Philosophischen Gesellschaft*.

In den Debatten um Klimts Bilder für die Universität war das Sprachrohr der Universität niemand anderer als Professor Jodl, der auch Inhaber einer Lehrkanzel für Ästhetik an der Technischen Universität war. Aber der wichtigste Kritiker dieser ‚Romantik der Nerven' war Weininger, Jodls Lieblingsschüler. Er übernahm die Hauptargumente seiner Gesellschaftskritik und seiner Moralpsychologie von der Moralphilosophie Immanuel Kants und fand in Henrik Ibsens *Peer Gynt* dessen beinahe vollkommene dichterische Verkörperung. Heute ist Otto Weininger eher für seine Tiraden gegen emanzipierte Frauen und jüdische Dandys in seinem Skandalwerk *Geschlecht und Charakter* (1903) berüchtigt und weniger bekannt als der bedeutendste philosophische Kritiker des Wiener Ästhetizismus. Dass er geschätzter Insider im Rahmen der *Philosophischen Gesellschaft* war, ist kaum bekannt, aber geht deutlich aus dem vermutlich von Alois Höfler, Vorstand der Gesellschaft, verfassten Nachruf auf Weininger hervor. Dort findet sich folgende Beschreibung von seiner Teilnahme an den Diskussionen der Gesellschaft: „[D]ie ungewöhnliche Belesenheit des jungen Mannes, die er alsbald in umfassenden Referaten und Versuchen selbständiger Arbeit bewies, [setzte] alle Mitglieder in Erstaunen und ließ eine schöne Entwicklung solcher Fähigkeit und solchen Fleißes erhoffen." (zit. n. Rodlauer 1990, S. 16)

Kein Wunder, dass Zweig von ihm so fasziniert war. Wie sein Doktorvater Jodl bekämpfte Weininger, was er für eine Scheinethik der schamlosen Bequemlichkeit und

eine Scheinästhetik des bloßen Ornaments hielt. In den Kapiteln zu Ethik und Ästhetik in *Geschlecht und Charakter* und noch viel mehr in den leichter zugänglichen postumen Aufsätzen *Über die letzten Dinge* polemisierte Weininger gegen eine gefällige Lebensweise im Namen des klassischen sokratischen Prinzips ‚Erkenne dich selbst'. Die Vehemenz, mit der Weininger diese Position verteidigte, beeindruckte eine Reihe von Fans, die gar nichts für Antisemitismus oder Antifeminismus übrig hatten: etwa Ludwig Wittgenstein, der Weiningers Verständnis des menschlichen Geistes abseits des Freud'schen Kreises schätzte; außerdem Arnold Schönberg, Karl Popper, Hermann Broch und zahlreiche nüchterne kritische Geister in Zweigs Wien.

Fürwahr kennzeichnet die ‚Welt von Gestern' eine geistige Fülle sondergleichen, die heute kaum vorstellbar ist. Vielleicht war Wien weniger bunt als Paris oder New York, aber dafür genauso lebendig. Und Weininger war sicherlich nicht der einzige faszinierende Geist in Zweigs Umfeld. Andere zeitgenössische Philosophiestudenten an der Wiener Universität waren etwa Viktor Kraft, der mit Weininger an Professor Höflers Kant-Ausgabe als Lektor mitwirkte und eine wichtige Rolle in der Entwicklung des *Wiener Kreises* spielen würde. Zu denken ist auch an Egon Friedell, Kulturvermittler, Kabarettist und Verfasser einer ironischen Kulturgeschichte der Neuzeit, ferner an Otto Stoessl, Schriftsteller und Mitarbeiter von Karl Kraus, von dem Wittgenstein später den Begriff ‚Lebensform' übernahm; hingewiesen sei außerdem auf Hermann Swoboda, Weiningers engsten Freund, Schüler und Kollege von Freud, neben einer ganzen Reihe von weniger bekannten anderen faszinierenden Figuren im Wien um 1900.

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (1990): Vorbeigehen an einem unauffälligen Menschen – Otto Weininger. In: Ders.: Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902–1942. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 298–301.
Zweig, Stefan (2005): Die Philosophie des Hippolyte Taine. Dissertation eingereicht zur Erlangung des philosophischen Doktorates. Wien 1904. Hg. v. Holger Naujoks. Reinhardsbrunn: Eigenverlag.
Zweig, Stefan (2007⁵): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2013): „Ich habe das Bedürfnis nach Freunden". Erzählungen, Essays und unbekannte Texte. Hg. v. Klemens Renoldner, unter Mitarbeit v. Elisabeth Fritz. Wien u.a.: Styria premium.

Weitere Literatur

Anderson, Harriet (1992): Utopian Feminism. Women's Movements in fin-de-siècle Vienna. New Haven, London: Yale Univ. Press.
Beller, Steven (1993): Wien und die Juden 1867–1938. Wien u.a.: Böhlau.
Blackmore, John (1995): Ludwig Boltzmann. His Later Life and Philosophy 1900–1906. Book 2. Dordrecht: Springer.
Fuchs, Albert (1984): Geistige Strömungen in Österreich 1867–1918. Wien: Löcker.
Haller, Rudolf (1982): Studien zur österreichischen Philosophie. Bd. 1. Amsterdam: Rodopi.
Hirsch, Waltraud/Hirsch, Klaus (Hg.) (2010): „Die Männer der Zukunft". Ein Materialband zu Otto Weininger und seinem gesellschaftlich-kulturellen Umfeld. Charlotte: InteLex.
Janik, Allan (2001): Wittgenstein's Vienna Revisited. New Brunswick: Transaction.
Johnston, William (2006): Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Wien u.a.: Böhlau.

Rodlauer, Hannelore (1990): Fragmente aus Weiningers Bildungsgeschichte. In: Weininger, Otto: Eros und Psyche. Studien und Briefe 1899–1902. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, S. 11–51.
Schorske, Carl E. (1994): Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. München: Piper.
Wunberg, Gotthart (Hg.) (1981): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst, und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam.

3. Zur Literatur des *fin de siècle* in Wien

Deborah Holmes

1. Voraussetzungen 58
2. Die „erschöpfte Menschheit" – Apokalypse und Aufbruch 59
3. Psychoanalyse und Ästhetizismus 61
4. Hofmannsthal – Nietzsche 62
5. Kritik der Zeitgenossen 63

1. Voraussetzungen

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Wien gilt allgemein als Zeit einer besonderen kulturellen Blüte, die – ausgelöst u. a. durch die tiefgreifenden gesellschaftlichen und politischen Krisen der Epoche – innovative Werke, Strömungen und Theorien mit weltweiter Nachhaltigkeit hervorbrachte. Genauere Charakterisierungen der Zusammenhänge zwischen den gesellschaftlichen und kulturellen bzw. künstlerischen Entwicklungen dieser Jahre sind nach wie vor Gegenstand von Debatten, die angesichts ihrer zentralen Themen nichts an Aktualität verloren haben: urbaner Wandel durch Migration, ethnische Spannungen, soziale Konflikte, Beschleunigung des Lebens durch rasante technologische Fortschritte, politische Extremismen. Diese Problematiken wurden durch den Reformunwillen der Habsburger Institutionen und die anhaltende Vorherrschaft überholter Moralvorstellungen im öffentlichen Leben verstärkt (vgl. Fliedl 2006, S. 29). Vor allem in der älteren Forschungsliteratur wird behauptet, die (Hoch-)Kultur des Wiener *fin de siècle* habe sich infolgedessen ins rein Ästhetische geflüchtet: „Das Leben der Kunst wurde ein Surrogat für das Handeln" (Schorske 1982, S. 8). In neueren Studien überwiegen Versuche, diese vermeintliche Abwendung von der Politik differenzierter darzustellen (vgl. Beller 2001) und u. a. als Suche nach alternativen Möglichkeiten des Eingreifens zu verstehen. Laut diesem Deutungsmuster sind die Kunst und das Künstlerleben selbst als ‚Handeln' zu verstehen (vgl. Riedel 1996, S. 226–250; Spector 2001, S. 145; Lorenz 2007, S. 19–25): Kunst war z. B. eines der bevorzugten Mittel, die die Lebensreformbewegung um die Jahrhundertwende zur sinnvollen Gestaltung des modernen Lebens propagierten. Zwischen Lebensreform und etlichen Hauptakteuren des Wiener *fin de siècle* bestanden enge Verbindungen persönlicher und ideeller Natur (vgl. Fliedl 2006, S. 34; Spiekermann 2016). Dabei müssen von vornherein die Stilvielfalt und der Begriffsreichtum des *fin de siècle* festgehalten werden.

Die Schwierigkeiten, die bei seiner retrospektiven Kategorisierung in der Literatur- und Kulturgeschichte zu erkennen sind, spiegeln die Uneinheitlichkeit der zeitgenössischen Bezeichnungen wider (vgl. Fähnders 1998, S. 90ff.; Wunberg 2000, S. 21). Diese wiederum entstammt z. T. den Kontroversen und kunsttheoretischen Antagonismen der Epoche: Begriffe wie ‚Décadence', ‚Symbolismus', ‚Impressionismus', ‚Neoromantik' oder gar ‚Nervenkunst' stellten nicht nur Definitionsversuche, sondern auch (Selbst-)Positionierungen dar. Hermann Bahr, unermüdlicher Publizist und selbsternannter Entdecker der Wiener Moderne, entwickelte seine Anregungen zu einer neuen Literatur als Gegenpart zum Naturalismus, wobei sein Standpunkt zwischen Anti-, Nach- und einem „inneren Naturalismus" (Wunberg 2001, S. 188) changierte (zur Beziehung Zweig/Bahr vgl. Urbach 2017, S. 131–145). Der Interpretationsspielraum, den Bahr sich bei aller Eindringlichkeit des Ausdrucks bewahrt, kann als charakteristisch für das Werdende der Begriffe in dieser Zeit gelten.

Für den gesamteuropäischen Raum wird das *fin de siècle* gewöhnlich auf die Jahre von ca. 1885 bis 1910 festgelegt (vgl. Lorenz 2007, S. 4; Kimmich/Wilke 2011, S. 9; Pankau 2013a, S. 10f.). Es deckt daher allein auf dem Gebiet der Literatur höchst unterschiedliche Phänomene ab, die von den selbstsicheren, wissenschaftlich angelegten Literaturtheorien des Berliner Naturalismus bis hin zum mystisch angehauchten belgischen Symbolismus, von den umfang- und facettenreichen Romanen Marcel Prousts bis hin zum pointierten Dinggedicht Rilkes oder zur fragmentarischen Lyrik der italienischen ‚Crepuscolari' reichen. Im österreichischen Kontext werden etwas später – ab dem Jahreswechsel 1889/1890 – die ersten bewussten Schritte weg vom Realismus und hin zu antimimetischen Kunstformen gesetzt (vgl. Le Rider 1990, S. 15–21; Fliedl 2006, S. 26), wobei der Naturalismus reichsdeutscher Prägung umgangen bzw. vorausgesetzt wird (vgl. Fliedl 2006, S. 27). Versuche, das *fin de siècle* als Literaturepoche zu bestimmen, sind angesichts dieser Vielfalt von vornherein zum Scheitern verurteilt. Es treten gleichwohl Merkmale hervor, die auf einen allgemeinen Zeitgeist hindeuten. Eines davon ist die Vielfalt selbst, ein weiteres das Tempo, in dem sich die Stile ablösen; eine Ausdifferenzierung der Kunstlandschaft vollzieht sich mit beeindruckender Geschwindigkeit (vgl. Pankau 2013b, S. 89). Den wachsenden Nationalismen des Zeitalters zum Trotz wird das Kulturgeschehen zunehmend durch Austausch über die Länder- und Sprachgrenzen hinweg geprägt, der Symbolismus beispielsweise schlägt sich in verschiedenen Varianten in ganz Europa und in Russland nieder (vgl. Combe 2008, S. 125–137). Zu diesem kosmopolitischen Impuls gesellen sich die ‚Resonanzen' (vgl. Urmann 2016, S. 96–105) zwischen Kunst und Wissenschaft bzw. zwischen den Künsten selbst (vgl. Wunberg 2000, S. 11; Beller 2001, S. 4; Fliedl 2006, S. 28f.). Begrifflichkeiten, Anregungen und Motive werden von der bildenden Kunst, Musik, Philosophie oder Medizin auf die Literatur übertragen und umgekehrt; synästhetische Konzepte werden programmatisch festgehalten (vgl. Wunberg 2000, S. 216).

2. Die „erschöpfte Menschheit" – Apokalypse und Aufbruch

Darüber hinaus sind um die Jahrhundertwende Konstatierungen einer krisenhaften Welt- und Selbstwahrnehmung allgegenwärtig. Diese ‚*fin de siècle*-Stimmung' wird als Ergebnis einer grundlegenden kulturellen wie persönlichen Erschöpfung dargestellt, die die Umwälzungen des 19. Jahrhunderts auf den Gebieten der Politik, der Religion und der Technik mit sich gebracht haben. Laut der Wiener Übersetzerin Marie Herzfeld in Bezug auf den Kultroman *Müde Seelen* (Arne Garborg, 1893) steht

der moderne Mensch am Ende seiner geistigen Widerstandskräfte bzw. seiner Vernunft: „[A]us dem Brutherd des Unbewussten brechen Handlungsreize, die wir nicht deuten können und als toll bezeichnen, […] – sie erzeugen aufgeregte, überlebendige Paradoxie einerseits, apathische Mutlosigkeit und Weltverzweiflung andererseits: das Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-gehens" (Herzfeld 1893, S. 162). Nicht weniger apokalyptisch das Urteil Hermann Bahrs in seinem Aufsatz *Die Moderne* (1890), obwohl er zugleich – im Gegensatz zu Herzfeld – die Möglichkeit einer schlagartigen Besserung offenlässt: „Es kann sein, daß wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, daß wir am Anfange sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das sind nur die Lawinen des Frühlings. Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen […] – aber Bleiben ist keines." (Bahr 2004a, S. 3)

Der Widerspruch, der sich aus der begrifflichen Gegenüberstellung *fin de siècle* – Jung Wien ergibt, bringt diesen Diskurs auf den Punkt: Die jungen Vertreter einer überholten Kultur sehen sich gezwungen, sowohl ästhetisch als auch in ihren Lebensformen neue Wege zu bestreiten, zeigen sich aber gleichzeitig fasziniert, nicht nur vom Verfall dieser Kultur, sondern auch von deren althergebrachten Stoffen und Themen (vgl. Viering 1997, S. 602; Lorenz 2007, S. 69–73). Dabei mahnt die Forschungsliteratur zur Vorsicht, was den Gebrauch des Terminus ‚Jung Wien' betrifft, obwohl er sich – nach Jahrzehnten der berechtigten Zweifel (vgl. O'Brien 1982) – gegen Ende des 20. Jahrhunderts, vor allem dank Studien Gotthart Wunbergs, fest in der Literaturgeschichte verankern konnte. Jung Wien, das bedeutete eine kritisch-dynamische Stimmung, eine Offenheit anderen Literaturen und außerliterarischen Impulsen gegenüber. Der Begriff wird zudem verwendet, um eine lose Gruppierung von Autoren und Journalisten zu bezeichnen, in erster Linie die Schriftsteller Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann und Felix Salten, die sich ab den frühen 1890er Jahren mal öfter, mal weniger oft trafen, privat oder im Kaffeehaus, um über Literatur zu reden und einander selbstverfasste Texte vorzulesen. Hermann Bahr fungierte als Bezugsperson, Impresario, Multiplikator; weiteren Figuren wird streckenweise eine Affinität zu dieser informellen Kerngruppe attestiert – Leopold von Andrian, Felix Dörmann, Karl Kraus, Peter Altenberg (vgl. Fliedl 2006, S. 34). Vergleichbare Stilmerkmale sind dabei nur allgemein festzulegen. Die Textsorte des Manifests spielte anderswo eine wichtige Rolle im kunsttheoretischen Diskurs des *fin de siècle*, wie beispielsweise an dessen Anfang die Veröffentlichung des Grundsatzprogramms *Le Symbolisme* (Jean Moréas, September 1886) oder gegen Ende der Epoche Marinettis *Manifest des Futurismus* (1909) zeigen. Manifeste dienten sowohl der Gruppenbildung bzw. Selbstvergewisserung nach innen und außen als auch der Abgrenzung von der Tradition. Ersteres brauchte Jung Wien anscheinend nicht, obwohl zweiteres sehr wohl ein Bedürfnis der damit bezeichneten Autoren war.

Dies zeigt sich deutlich an den Kristallisationspunkten, um die sich Jung Wien sammelte: Publikationen und Veranstaltungen, die ihnen doch ein öffentliches Profil verliehen. Ihre Texte wurden in der Zeitschrift *Moderne Dichtung* veröffentlicht, einer kurzlebigen „Monatsschrift für Literatur und Kritik", die erstmals am 1. Januar 1890 mit Unterstützung Hermann Bahrs unter der Herausgeberschaft des gerade 21-jährigen Eduard Michael Kafka in Brno erschien. Hier wurde erstmals auch Bahrs wegweisender Aufsatz *Die Moderne* publiziert. Die Zeitschrift wurde sowohl von den Berliner als auch von den Münchner Naturalisten als Zeichen der Erneuerung begrüßt;

dabei ging es weniger um ästhetische Gemeinsamkeiten als um eine neue Weltanschauung unter den ‚Jungen' (vgl. Wunberg 2000, S. 22). Ab April 1891 wurde *Moderne Dichtung* als *Moderne Rundschau* in Wien weitergeführt; gleichzeitig wurden eine Reihe von Ibsen-Aufführungen und ein Besuch Ibsens in der Stadt als Anlass wahrgenommen, „die modernen Ideen im Leben und in der Kunst" zu propagieren (Julius Kulka, zit. n. Lorenz 2007, S. 50; siehe auch Wunberg 2000, S. 14ff.; Fliedl 2006, S. 28). Ibsen wurde in der *Modernen Rundschau* als „Symbolist" gefeiert, wobei seine Nähe zum Naturalismus zugleich gelobt wurde (vgl. Lorenz 2007, S. 50). Um die gleiche Zeit fingen Akteure Jung Wiens selbst an, diesen Sammelbegriff für sich und ihre Mitstreiter zu verwenden. Der Verein „Freie Bühne" für moderne Literatur, später „Verein für modernes Leben", der anschließend u.a. unter der Mitarbeit von Eduard Michael Kafka, Arthur Schnitzler, Felix Salten, Hugo August Peter von Hofmannsthal (Vater des noch minderjährigen Dichters) und Bahr zustande kam, vertrat jedoch nach wie vor eher einen gemeinsamen Willen, Neues zu leisten, als eine gemeinsame Linie, auf welcher dies erreicht werden sollte (vgl. Rieckmann 1985, S. 54–58; Wunberg 2000, S. 49–56; Lorenz 2007, S. 51f.).

3. Psychoanalyse und Ästhetizismus

Paradoxerweise durch diese „große Theorieabstinenz" (Fliedl 2006, S. 28) vereint, teilten die Autoren Jung Wiens dennoch ein Ziel: das Innenleben unerschrocken und wertfrei zu schildern. Neue Ausdrucksformen mussten für die „Seelenstände" gefunden werden – so der Untertitel von Bahrs Skandalroman *Die gute Schule* (1890), in Anlehnung an Paul Bourget. In einer „Parallelaktion" (Fliedl 2006, S. 28) zur psychoanalytischen Theoriebildung Sigmund Freuds (→ II.5 Psychologie und Psychoanalyse) trachtete Jung Wien danach, bei der Darstellung von Gefühlen Phrasenhaftigkeit und Konventionalität zu vermeiden, wobei nicht nur offenkundige Emotionen, sondern auch deren Ursprünge erforscht werden sollten, „in den Finsternissen der Seele, bevor sie noch an dem klaren Tag herausschlagen" (Bahr 2004b, S. 91). Dass die Versprachlichung des Unbewussten prekär sein musste, war ihnen klar; sie stellten das Ich als fassbare Einheit grundlegend in Frage (vgl. Wunberg 2000, S. 133–136; Lorenz 2007, S. 111f.). Frühe Prosatexte Schnitzlers (*Sterben*, 1894) und Beer-Hofmanns (*Das Kind* und *Camelias*, 1893) zeichnen sich durch den Versuch aus, Bewusstseinsprozesse möglichst genau abzubilden, gleichzeitig wird dieser Prozess selbst problematisiert. Ihre Experimente gipfeln u.a. im inneren Monolog der wegweisenden Schnitzler-Erzählung *Leutnant Gustl* (1900), in welcher die Innenperspektive des Subjekts unvermittelt dargestellt wird. Konkrete Handlungsmomente bleiben im Hintergrund; narrative Kausalität – wo überhaupt noch vorhanden – wird aufgebrochen. Dabei werden Stimmungen und Bewusstseinsprozesse oft durch die Beschreibung von Räumen, Gegenständen (Hofmannsthal, *Das Märchen der 672. Nacht*, 1895; Beer-Hofmann, *Der Tod Georgs*, 1900) oder Kunstwerken (Schnitzler, *Reichtum*, 1891) vermittelt.

Es sind nicht nur diese detaillierten, oft wortwörtlich bunten Darstellungen von scheinbaren Äußerlichkeiten und *objets d'art*, die Jung Wien in die Nähe des Ästhetizismus rücken, wie er nachträglich in verschiedenen Ausrichtungen in ganz Europa festgestellt wurde (vgl. Fähnders 1998, S. 101; Urmann 2016, S. 465–478). Der junge Hofmannsthal schrieb z.B. maßgebliche Aufsätze über die Präraffaeliten und Gabriele

D'Annunzio; er pflegte den persönlichen Kontakt zum belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck und zu Stefan George, in dessen *Blättern für die Kunst* er frühe Texte publizierte (vgl. Winko 2003, S. 243). Debatten über den Stellenwert des Ästhetischen im modernen Leben wurden wiederholt von und um Jung Wien geführt. Andrians Erzählung *Garten der Erkenntnis* erschien 1895 unter dem Motto „Ego Narcissus"; Schönheitskult und Selbstbezogenheit charakterisieren auch die frühen Lyriksammlungen Felix Dörmanns *Neurotica* (1891) und *Sensationen* (1892 – siehe vor allem die Gedichte *Interieur* und *Interieur I*). Die Protagonisten der frühen Dramen Hofmannsthals (*Gestern*, 1891; *Tod des Tizian*, 1892) und Schnitzlers (*Anatol*-Zyklus, 1893) werden von manchen Kommentatoren als weltfremde Ästheten kritisiert, von anderen als hellseherische Ausnahmefiguren verstanden (vgl. Lorenz 2007, S. 79–84). Dabei sollten die Einstellungen dieser Figuren nicht mit den Idealen der Jung-Wiener selbst verwechselt werden. In einem Aufsatz aus dem Jahr 1894 über den englischen Renaissance-Experten Walter Pater definiert Hofmannsthal die „ästhetische Weltanschauung" als eine „Art, in ideales, wenigstens in idealisiertes Leben verliebt zu sein". Er schreibt dieser Haltung positiven Einfluss zu, stellt aber zugleich klar, dass er sie in der zeitgenössischen Kultur als übermächtig und „gefährlich wie Opium" erachte (Hofmannsthal 1956, S. 204). Ihm selbst ging es nicht darum, eine Trennung von Leben und Kunst vorzunehmen, sondern vielmehr deren Verhältnis zueinander ins richtige Licht zu rücken. Die Kunst wird letztlich dem Leben nicht vorgezogen, sie wird aber durchaus als autonome Sphäre verstanden. Darin besteht ihre Widerstandskraft gegenüber den zeitgenössischen Postulaten der Nützlichkeit einerseits und der Unterhaltung oder Zerstreuung andererseits (vgl. Koopmann 2013, S. 70).

4. Hofmannsthal – Nietzsche

Die symbolistische Ästhetik, in deren Nähe sich Hofmannsthal hiermit begibt, rückte auf dem Gebiet der Literatur assoziativ-emotionale Sprachmagie und Allusion an die Stelle der Referenzialität. Diese In-Frage-Stellung des direkten Verhältnisses zwischen Sprache und Wirklichkeit sorgt für kreative Freiräume in der Dichtung des *fin de siècle*, trägt aber zugleich zur vielzitierten Sprachverunsicherung bzw. Sprachskepsis bei (vgl. Fähnders 1998, S. 116ff.; Lorenz 2007, S. 63). In seinem Vortrag *Poesie und Leben* (1896) insistiert Hofmannsthal beispielsweise darauf, dass es keinen „direkt[en] Weg" von der Poesie ins Leben oder umgekehrt gebe. Die „traumhafte" Sprache der Poesie, bei der jedes Wort eine eigene Kraft ausstrahle, sei nicht mit der funktionsbedingten Alltagssprache in Verbindung zu bringen, sie „streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber" (Hofmannsthal 1956, S. 263). Es sei daher beinahe unmöglich, überhaupt über Kunst zu reden, wobei es sich hier offenbar um zweierlei Schweigen handelt, bedingt sowohl durch das unergründliche Wesen der Kunst selbst als auch durch die Borniertheit und Abstumpfung eines Publikums, das aus „allzu geübten Feuilletonleser[n]" bestehe. Die meisten Kritiker beschäftigten sich bei ihrem Lob lediglich mit „Trümmer[n] und Teile[n]", während Hofmannsthal selbst auf „das Ganze […][,] aufs Absolute" gehe, Begriffe, die er aber in der Kunst als „überhaupt verlorengegangen" bezeichnet (S. 262).

Hier wird der nachhaltige, aber widerspruchsvolle Einfluss Friedrich Nietzsches auf den Kunstdiskurs im Wien der Jahrhundertwende klar erkennbar (vgl. Riedel 1998, S. 242f.; Fliedl 2006, S. 26; Urmann 2016, S. 472). Bereits in *Die Geburt der Tragödie*

aus dem Geiste der Musik (1872) hatte der Altphilologe und angehende Philosoph den einzig sinnvollen Lebensinhalt im Ästhetischen verortet; 1888 wetterte er jedoch gegen den irregeleiteten Ästhetizismus, den er mittlerweile in den Werken Richard Wagners zu erkennen glaubte. Dabei verzichtet Nietzsche in *Der Fall Wagner. Ein Musikantenproblem* keineswegs auf das Primat der Kunst, er unterscheidet vielmehr zwischen einem echten, „heiteren" ästhetischen Erleben und der „Décadence" des Hysterischen und Fragmentarischen (Nietzsche 1988, S. 16, 22; vgl. Lorenz 2007, S. 60–68). Vor allem das Historische, Rückwärtsgewandte birgt laut Nietzsche eine Gefahr in sich, die durch selbstreflexive Impulse erhöht werde. Er kritisiert die Detailbesessenheit zeitgenössischer Künstler und warnt z.B. vor der Übergewichtung des einzelnen Wortes in der Dichtung (vgl. Nietzsche 1988, S. 27). Hofmannsthals berühmter ‚Chandos-Brief' (1902) kann als Kommentar zu Nietzsches Vorstellung der Dekadenz gelesen werden. Die Sprachkrise der Jahrhundertwende wird hier mit dem widersprüchlichen Verhältnis Jung Wiens zum Vergangenen verquickt. Adressat des Briefes ist der englische Renaissance-Philosoph und Politiker Francis Bacon; Hofmannsthal nimmt dabei eine historische Schreibweise an. Der fiktive Dichter Lord Chandos schweigt seit zwei Jahren, weil für ihn die Relation zwischen Wort und Wirklichkeit verloren gegangen ist; sein Problem und dessen Ursachen sind ihm dabei sehr bewusst, und er ist trotzdem imstande, sie seinem Briefpartner in äußerst beredter Sprache darzulegen. Worte zerfallen wie „modrige Pilze", am Ende bleiben ihm banale, alltägliche Dinge, die in einer Art Offenbarung – die jedoch sein Schweigen nicht aufheben wird – zum geistigen Erlebnis werden (vgl. Hofmannsthal 1959, S. 12).

Spätere Wendungen zum Sozialen (Schnitzler), zum Religiösen (Beer-Hofmann) und zum Kollektiv-Kulturellen (Hofmannsthal) rettet Jung Wien vor den Gefahren des Ästhetizismus und der exzessiv betriebenen Selbstreflexion; dabei wurden ihre gemeinsamen Treffen und künstlerischen Berührungspunkte weniger (vgl. Fliedl 2006, S. 36).

5. Kritik der Zeitgenossen

Zur gleichen Zeit verdichteten sich bestimmte Vorstellungen des Wiener *fin de siècle* unter Kommentatoren, die – vor allem im kritischen Duktus – Jung Wien gemeinsame Charakteristika zuschrieben. Arthur Moeller van der Bruck beschreibt „das junge Wien" im zehnten Band seiner Überblicksdarstellung *Die moderne Literatur* als eine „Dichterschule", die sich zugleich durch das Spielerische, Sportliche ihrer Schriften und deren perfekte Formvollendung auszeichne. Beide Eigenschaften sind ihm zutiefst suspekt, sie deuten für ihn darauf hin, dass es Jung Wien an Energie und Ernst fehle. Die Dichter selbst werden als degeneriert und verweiblicht beschrieben: „In Wien wird man wie ein Weib hysterisch und sentimental: und dieser Feminismus ist für uns der grässlichste Zug an der Wiener Literatur, den so ziemlich alle Literaten haben" (Moeller van der Bruck 1902, S. 14). Hans Sittenberger hatte auch bereits die „weibische[ ] Ichliebe" und „Erschlaffung" im literarischen Wien kritisiert, wobei er die weiblichen Figuren in dessen Werken als zu dominant hervorhob; ihre männlichen Pendants seien dagegen blaß, bar jeder Durchsetzungskraft (Helduser 2005, S. 259). Unüberhörbar ist hier der antisemitische Grundton; nichtsdestotrotz wird mit dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern ein weiterer wichtiger Themenkomplex Jung Wiens aufgegriffen. Die herkömmliche Hierarchie der Geschlechter wird in ihren Werken und ihrem Handeln – Sittenbergers Kritik zum Trotz – prinzipiell

nicht in Frage gestellt. Ein kreativer Austausch auf Augenhöhe mit Kolleginnen bleibt nach wie vor unvorstellbar: Frauen wird höchstens ein „reproduzierendes Genie" zugeschrieben (Hofmannsthal 1980, S. 388). Dennoch werden im Zuge der Sprach- und Bewusstseinskrise dieser Jahre Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen reflektiert und aufgeweicht; Frauen treten, vor allem bei Schnitzler, als eigenständig-sexuelle Wesen auf, eine Einsicht, die in Wien sonst nur unter radikalen Feminist/inn/en der Zeit zu finden war (vgl. Anderson 1992, S. 150–161). In dieser Hinsicht ist auch eine Affinität zu Aussagen und Positionen von zwei Figuren zu vernehmen, die in diesen Jahren ansonsten (gewollt) als Außenseiter agieren: Karl Kraus und Peter Altenberg (vgl. Fliedl 2006, S. 34f.).

Stefan Zweigs Leben und Werk, insbesondere der früheren Jahre bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, können nur im Zusammenhang mit der hier dargestellten Vielfalt des kulturellen Klimas im Wien der Jahrhundertwende verstanden werden. Die Fülle sowohl der künstlerischen Hervorbringungen als auch der zeitgenössischen theoretischen Reflexionen über Kunst spiegelt sich in Zweigs ästhetischer ‚Sozialisation': seiner Offenheit für sehr unterschiedliche literarische und künstlerische Strömungen. Die Protagonisten von Jung Wien etwa, man denke an Bahr, Hofmannsthal oder Schnitzler, sind z. T. wesentlich älter als Zweig. Er wird in ihnen Bezugsgrößen sehen und sie als Vorbilder beanspruchen, die Verbindungen sind reichhaltig – sowohl in biografischer als auch literarischer Hinsicht (→ II.1 Zweig zwischen Tradition und Moderne; III.14.3 Über österreichische Literatur). Es ist nicht nur naheliegend, das frühe literarische Œuvre Zweigs – Lyrik, Prosa und Drama – im Hinblick auf diese Voraussetzungen zu betrachten; ebenso wichtig ist die Berücksichtigung der in diesem Zusammenhang häufig vernachlässigten publizistischen Schriften Zweigs, in denen sich der Autor in der Auseinandersetzung mit Musikern, Malern und Schriftstellerkollegen immer wieder aufs Neue selbst bestimmt und in denen man damit auch seine eigenen ästhetischen Positionen erkennen kann.

Literatur

Anderson, Harriet (1992): Utopian Feminism. Women's Movements in fin-de-siècle Vienna. New Haven, London: Yale Univ. Press.

Bahr, Hermann (2004a): Die Moderne. In: Ders.: Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften. Bd. 2. Hg. v. Claus Pias. Weimar: VDG, S. 3–7.

Bahr, Hermann (2004b): Die Neue Psychologie. In: Ders.: Die Überwindung des Naturalismus. Kritische Schriften. Bd. 2. Hg. v. Claus Pias. Weimar: VDG, S. 87–100.

Beller, Steven (2001): Introduction. In: Ders. (Hg.): Rethinking Vienna 1900. New York: Berghahn, S. 1–26.

Combe, Dominique (2008): Mallarmé und der Symbolismus. In: Haupt, Sabine/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): Handbuch Fin de Siècle. Stuttgart: Kröner, S. 125–138.

Fähnders, Walter (1998): Avantgarde und Moderne 1890–1933. Stuttgart: Metzler.

Fliedl, Konstanze (2006): Die Wiener Moderne. In: Lohmann, Hans-Martin/Pfeiffer, Joachim (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 25–39.

Helduser, Urte (2005): Geschlechterprogramme. Konzepte der literarischen Moderne um 1900. Wien u. a.: Böhlau.

Herzfeld, Marie (1893): Fin-de-Siècle. In: Menschen und Bücher. Literarische Studien. Wien: Weiß, S. 161–172.

Hofmannsthal, Hugo von (19562): Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I. Hg. v. Herbert Steiner. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Hofmannsthal, Hugo von (19592): Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa II. Hg. v. Herbert Steiner. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Hofmannsthal, Hugo von (1980): Gesammelte Werke. Reden und Aufsätze III; Buch der Freunde; Aufzeichnungen 1889–1929. Hg. v. Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Kimmich, Dorothee/Wilke, Tobias (2011): Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Koopmann, Helmut (2013): Fin de siècle und Décadence – Erscheinungsformen, Begründungen, Gegenbewegungen. In: Pankau, Johannes (Hg.): Fin de Siècle. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 69–87.

Le Rider, Jacques (1990): Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Wien: Österreichischer Bundesverlag.

Lorenz, Dagmar (2007²): Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler.

Moeller van den Bruck, Arthur (1902): Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen. Bd. X: Das junge Wien. Leipzig u. a.: Schuster & Loeffler.

Nietzsche, Friedrich (19882): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Bd. VI: Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter.

O'Brien, George (1982): The Coinage „Jung Wien" in the Study of Austrian Letters. In: Modern Austrian Literature 15/1/1982, S. 85–96.

Pankau, Johannes (2013a): Einleitung. Moderne-Erfahrungen – Blicke auf das Fin de Siècle. In: Ders. (Hg.): Fin de Siècle. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 7–17.

Pankau, Johannes (2013b): Unterhaltungskultur um 1900: Film, Cabaret, Varieté. In: Ders. (Hg.): Fin de Siècle. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 89–106.

Rieckmann, Jens (1985): Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle. Königstein i. Ts.: Athenäum.

Riedel, Wolfgang (1996): „Homo natura". Literarische Anthropologie um 1900. Berlin, New York: de Gruyter.

Schorske, Carl E. (1982): Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Spector, Scott (2001): Marginalizations. Politics and Culture beyond Fin de Siècle Vienna. In: Beller, Steven (Hg.): Rethinking Vienna 1900. New York: Berghahn, S. 132–153.

Spiekermann, Björn (2016): Zum intellektuellen und poetologischen Profil einer literarischen Lebensreform in Programmschriften der frühen Moderne (1880–1895). In: Carstensen, Thorsten/Schmid, Marcel (Hg.): Die Literatur der Lebensreform. Kulturkritik und Aufbruchstimmung um 1900. Bielefeld: transcript, S. 43–64.

Urbach, Reinhard (2017): Treu ergebene Maßregelungen. Hermann Bahr und Stefan Zweig im Zwiegespräch. In: Wörgötter, Martina (Hg.): Stefan Zweig. Positionen der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 131–145.

Urmann, Martin (2016): Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900. Berlin u. a.: Turia + Kant.

Viering, Jürgen (1997): Fin de Siècle. In: Weimar, Klaus u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. I: A–G. Berlin, New York: de Gruyter, S. 602–605.

Winko, Simone (2003): Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin: Erich Schmidt.

Wunberg, Gotthart (Hg.) (2000): Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Reclam.

Wunberg, Gotthart (2001): Jahrhundertwende. Studien zur Literatur der Moderne. Tübingen: Narr.

4. Liberalismus und Bürgertum

Alexandra Millner

1. Die Familie Zweig und der Wiener Liberalismus 66
2. Der deutsch-österreichische Weg 67
3. Zeit des Übergangs: Ideologie versus Politik 69
4. Literatur in der spätliberalen Zeit 70

1. Die Familie Zweig und der Wiener Liberalismus

Stefan Zweig war von 1881 bis 1917 in Wien beheimatet. Dieser Zeitraum, der seine Kindheit, Jugend und das junge Mannesalter umfasst, war nicht nur für den Autor prägend, auch für die Entwicklung der Stadt selbst waren es bedeutende Jahre. Es war jene Ära, in der Wien zur Metropole anwuchs: Von 1869 bis 1910 konnte sich die Einwohnerzahl von 900998 auf 2089630 mehr als verdoppeln. Das lag zum einen daran, dass 1850 die Vorstädte als Bezirke 2 bis 8 eingegliedert wurden und Kaiser Franz Joseph I. 1857 die Auflassung der Befestigungsanlage rund um die innere Stadt anordnete, um sie durch einen Boulevard (die heutige Ringstraße) ersetzen zu lassen und die innere Stadt mit den neuen Bezirken zu verbinden. Es lag zum anderen aber auch an der Zuwanderung aufgrund der verstärkten Industrialisierung im urbanen Bereich, eine Migrationsbewegung, die durch die größere Mobilität infolge fortschreitender Technisierung (etwa durch das Eisenbahnnetz) erleichtert wurde.

In der Residenzstadt entwickelte sich ein intellektuell wie künstlerisch fruchtbares Klima, das unter anderem die Literatur der Wiener Moderne hervorbrachte. Das ist auf die kulturelle Vielfalt zurückzuführen, die sich aus der massiven Zuwanderung ergab, in mehrfacher Hinsicht wird dieses Phänomen heute aber auch als Produkt der liberalen Ära betrachtet.

Es ist eben jenes sozialpolitische Umfeld, in dem Stefan Zweig in seinen Lebenserinnerungen *Die Welt von Gestern* (1942) sich und seine Familie verortet, indem er seine Familie als liberal-großbürgerlich beschreibt: Seine Eltern waren beide im Kindes- bzw. Jugendalter nach Wien gezogen, sein Vater aus Mähren, seine Mutter aus Italien. Dem Textilhändlersohn und der Bankierstochter mit bayrisch-vorarlbergischen Wurzeln gelang es, sich in der Textilindustrie zu etablieren. Die florierende Firma wurde später von Stefans älterem Bruder Alfred weitergeführt. Der Wohlstand dieser erfolgreichen assimilierten jüdischen Industriellenfamilie ermöglichte es dem jüngeren Sohn Stefan, das luxuriöse und materiell sorgenfreie Leben eines Bildungsbürgers zu führen. Somit hatte er das erreicht, was der Autor als vornehmliches Ziel der bürgerlich-jüdischen Bevölkerung betrachtete: die wirtschaftliche Bedeutung der Familie in eine kulturelle umzuwandeln (vgl. Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 26).

An der Geschichte der Zweigs lässt sich ein Entwicklungsbogen ablesen, der für das Wirtschaftsbürgertum jener Zeit symptomatisch war: Über drei Generationen kam es in einem Dreischritt zum Übergang vom Kommerziellen über das Bürokratische zum Kulturellen (vgl. Bruckmüller 1990, S. 14ff.), im Falle jüdischer Bürger ging damit meistens auch ein umfassender Assimilationsprozess einher. In Zweigs Geburtsjahr hatte sich der Großteil des Wiener Bürgertums bereits in der zweiten Entwicklungsstufe etabliert: Auf professioneller Ebene waren ihm neue Bereiche wie die Offiziersränge in der Armee, die Hochbürokratie und die meisten der akademischen Berufe zugänglich geworden.

Stefan Zweig zählt eindeutig zur dritten Generation, wenn er sich dem Studium der Philosophie, Psychologie sowie der Literaturgeschichte widmete. In seiner Familie war allerdings die ‚Phase' der Bürokratie übersprungen worden, da der Autor direkt aus dem Wirtschaftsbürgertum hervorging. Den wirtschaftlichen Erfolg seiner Familie schreibt der Autor ihrer Kompetenz und ihrem Innovationswillen zu, die er als genuin jüdische Eigenschaften bezeichnet (vgl. Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 20ff.).

Auch in politischer Hinsicht ließ sich eine Verbesserung der gesellschaftlichen Situation der Bourgeoisie, die nur einen kleinen Teil der Gesamtbevölkerung ausmachte, feststellen. Dies war der von Bürgern und progressiven Aristokraten getragenen liberalen Bewegung zu verdanken. Der Liberalismus in der Habsburger Monarchie lässt sich als ‚Entwicklung trotz widriger Umstände' bezeichnen: Obwohl die liberale Bewegung, die sich von den Ideen der Aufklärung herleitete und auf die Forderungen der Französischen Revolution bezog, mit der Niederschlagung der Revolution 1848 scheiterte und vom Neoabsolutismus des jungen Kaisers Franz Joseph I. und seines Beraters Metternich im Keim erstickt wurde, gelang es, in kleinen Schritten und mit vielen Rückschlägen, einige ihrer Vorstellungen politisch durchzusetzen. Sie bestanden im Kern vor allem in der politischen, ökonomischen und konfessionellen Freiheit des Einzelnen, der politischen Partizipation der Bürger und der freien Marktwirtschaft sowie der Abschaffung des Konkordats. Zur Verwirklichung dieser Ideen waren neben einer Verfassung und der Gewaltenteilung Grund- und Menschenrechte ebenso notwendig wie der Parlamentarismus.

2. Der deutsch-österreichische Weg

Es gibt drei zentrale Besonderheiten, die den Liberalismus in der Habsburger Monarchie kennzeichnen: Erstens setzte sich der demokratische Liberalismus relativ spät durch und war von kurzer Dauer. Zwar kam es bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einzelnen Liberalisierungsmaßnahmen, doch setzte sich der politische Liberalismus erst Jahrzehnte später durch. Durch die relativ frühe Liberalisierung des Assoziationswesens wurden Vereine zugelassen, die den Staat durch die Übernahme von Aufgaben entlasten sollten: Dazu zählten anfangs vor allem Gewerbevereine, in denen das bürgerliche Interesse an wirtschaftlichem Fortschritt und eigenem Nutzen dominierte (→ II.2 Zweigs Wien). Die Rolle dieser Vereine bei der „Verbürgerlichung der Gesellschaft" (Bruckmüller 1991, S. 78) ist unumstritten. Zugleich wurden die sich gezwungenermaßen unpolitisch gebenden Vereine durchaus auch dafür genutzt, neben bürgerlichen Tugenden liberale Ideen zu verbreiten. Der liberale Einflussbereich konnte dadurch auf informellem Weg maßgeblich erweitert werden (vgl. Koch 1988). Doch erst 1861 erhielten die Liberalen zum ersten Mal die Regierungsgewalt. 1867 gelang schließlich der Durchbruch des demokratischen Liberalismus; eine liberale Verfassung wurde geschaffen. Als es allerdings 1873 durch Börsenspekulationen zum Wiener Börsenkrach kam, brachte man die Krise mit der liberalen Regierung in Zusammenhang, da die innerlich bereits stark gespaltene und in ihren Zielen aufgeweichte Partei in Korruptionsskandale verwickelt war.

Zweitens gab es eine starke Verknüpfung des Liberalismus mit dem Staat und der Aristokratie, was die Etablierung eines eigenständigen dritten Standes und die völlige

Umsetzung der liberalen Ziele verhinderte (vgl. Rumpler 2005, S. 239). Der Liberalismus gewann nicht aufgrund politischer Überzeugungskraft an Terrain, sondern aufgrund von politisch-sozialen Notwendigkeiten: Das Kaiserhaus sah sich nach den militärischen Niederlagen von Solferino (1859) und Königgrätz (1866) und der daraus resultierenden finanziellen Notsituation dazu gezwungen, Kredite in dem auf Liberalisierung drängenden England, bei Privatbanken und in Form von Privatkapital bei der österreichisch-ungarischen Bourgeoisie aufzunehmen (vgl. Vocelka 2002, S. 210; Matis 2014, S. 180–182). Somit waren Zugeständnisse an die Liberalen unumgänglich. Die Wirtschaftsbürger waren – nicht nur in Österreich-Ungarn – sehr stark an der sogenannten ersten Gesellschaft orientiert: Sie imitierten den adligen Lebensstil und stellten ihren wirtschaftlichen Erfolg durch „demonstrativen Konsum" (Rossbacher 1992, S. 18) zur Schau. Dadurch betonten sie – ein für soziale Aufsteiger typisches Distinktionsverhalten – die Abgrenzung ‚nach unten'. Sie ließen sich prachtvolle Palais erbauen – etwa die Gründerzeitbauten auf der Ringstraße. Sie führten Salons, traten als Mäzene auf und engagierten sich in der Wohlfahrt.

Im Gegensatz zu Westeuropa war die österreichisch-ungarische Aristokratie für Aufsteiger jedoch kaum durchlässig: Eheschließungen über die Standesgrenzen hinweg, die letzte Hürde auf dem Weg zur vollkommenen Akzeptanz, fanden kaum statt. Hingegen war es in Österreich-Ungarn leichter als anderswo möglich, aufgrund hervorragender Leistungen nobilitiert zu werden – eine Aufstiegschance, die vor allem vom jüdischen Bürgertum angestrebt wurde. Die solchermaßen Geehrten konnten damit ans Kaiserhaus gebunden werden, und es entstand eine ‚zweite Gesellschaft'. Somit errang „das deutsch-österreichische Bürgertum seine hervorragende Stellung nicht ohne oder gegen den in seiner ‚Administration' verkörperten Staat […], sondern im engsten Einvernehmen" (Bruckmüller 1991, S. 83) mit ihm.

Auch auf politischer Ebene herrschte unter den Liberalen nicht das zu erwartende egalitäre, sondern ein elitäres Selbstverständnis vor: Die bürgerliche Wahlberechtigung blieb lange Zeit auf Personen beschränkt, die über ein bestimmtes Mindestausmaß an Grundbesitz bzw. Bildung verfügen und männlichen Geschlechts sein mussten – ein Faktum, das neben der langen Missachtung der Frauenfrage und der sozialen Frage mit zum politischen Misserfolg der Liberalen beitragen sollte.

Drittens war der österreichische Liberalismus stark deutschnational orientiert. Dafür wurden unterschiedliche Erklärungen gefunden: Lange Zeit war Deutsch in vielen Städten der Habsburger Monarchie ohnedies die Sprache des Bürgertums. Doch mit der nationalen Differenzierung der diversen Bourgeoisien nach 1880 begannen nicht-deutsche Bürger ihre eigene Sprache zu pflegen (vgl. Bruckmüller 1991, S. 85). Die Identifikation der österreichischen Liberalen mit dem Deutschnationalen sicherte ab diesem Zeitpunkt dieser nationalen Gruppe die Vormachtstellung unter den Liberalen. Andere sehen in der deutschnationalen Orientierung der Liberalen einen Versuch, der innerlich sich immer mehr zersplitternden Partei über die gemeinsame Identifikation mit der deutschen Leitkultur einen äußeren Zusammenhalt zu geben (vgl. Judson 2012, S. 66–70). Bis ca. 1900 war diese Haltung vor allem dem Glauben an die Bildung verpflichtet, demgemäß jeder Mensch, egal welcher Herkunft, die Möglichkeit habe, sich die damit verbundenen kulturellen Werte anzueignen bzw. sich ihnen unterzuordnen – ein Prozess, der sich etwa im hohen Assimilationsgrad des jüdischen Bürgertums widerspiegelt. Mit der Zeit aber wurde diese edukative Möglichkeit der ‚Eindeutschung' durch eine rassistische und antisemitische Haltung verdrängt, welche die Möglichkeit der Akkulturation von Nicht-Deutschen grundsätzlich negierte. Die Vereinigungen begannen sich separatistisch zu organisieren bzw. Juden auszuschließen. Die Ansicht Zweigs, zu jener Zeit „weder in der Schule, noch auf der Universität, noch in der Literatur jemals die geringste Hemmung oder Mißachtung als Jude erfahren zu haben" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 41), widerspricht den zeitgenössischen Erfahrungen eines Arthur Schnitzler oder Felix Salten, mit denen Zweig seit Beginn des 20. Jahrhunderts bekannt war.

Der Machtverlust der Liberalen durch den Börsenkrach 1873 führte zur weiteren Radikalisierung des politischen Klimas: Da viele der liberalen Unternehmer wenn auch assimiliert, so doch ursprünglich jüdischer Konfession waren, kam es zur Identifikation von „Antikapitalismus, Antiliberalismus und Antisemitismus", die „ein Bündnis [schlossen], das für die weitere ideologische Entwicklung der Deutschnationalen und Christlichsozialen prägend werden sollte" (Vocelka 2002, S. 220).

Demgegenüber steht Zweigs Wahrnehmung von Wien als „zweitausendjährige[ ] übernationale[ ] Metropole" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 8), womit er ethnische Heterogenität transkulturell interpretierte. Die Formulierung entspringt Zweigs kosmopolitischer Haltung, mit der er – symptomatisch sowohl für sein Judentum als auch für seinen Pazifismus sowie seinen „liberalistischen Idealismus" (S. 17) – die Internationalität über nationalistische Bestrebungen stellte. Sein antinationalistisches, pazifistisches Engagement gegen Ende des Ersten Weltkriegs wurde ihm denn auch von vielen seiner Schriftstellerkollegen als Antipatriotismus verübelt (vgl. S. 288).

3. Zeit des Übergangs: Ideologie versus Politik

Das Bürgertum hatte sich Ende des 19. Jahrhunderts zwar gesellschaftlich weitgehend etabliert, der Liberalismus seinen politischen Zenit jedoch bereits überschritten. Obwohl die wichtigen politischen Errungenschaften der kurzen parlamentarischen Ära auch weiterhin bestehen blieben, war der Liberalismus als parteipolitisches Bekenntnis am Ende, während er im Sinne einer sozial-politischen Praxis lebendig blieb. Viele liberale Ideen wirkten weiter. Die bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen hatten jene der Frauen (Feminismus), der Arbeiterinnen und Arbeiter (sozialdemokratische Bewegung) und der nationalen Minderheiten innerhalb des Vielvölkerstaates Österreich-Ungarn (Nationalismen) nach sich gezogen.

Stefan Zweigs Geburtsstunde fiel demnach in eine Zeit beschleunigter gesellschaftlicher Umwälzungen: In den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts war die Habsburger Monarchie – und insbesondere die Residenzstadt Wien – aufgrund der Gründung politischer Parteien, der politischen Radikalisierung und der immer lauter werdenden Forderungen der Emanzipationsbewegungen mit Veränderungen konfrontiert, welche die alte Gesellschaftsordnung unterminierten.

In seiner Autobiografie *Die Welt von Gestern* schreibt Stefan Zweig von einem ungebrochenen liberalen Geist, der seine unmittelbare soziale Umgebung prägte, in einem „Zeitalter der Vernunft" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 16) und der „Sicherheit" (S. 18), in dem das Radikale und Gewaltsame unmöglich schien. Unerwähnt bleiben hier die wachsenden Spannungen, welche aus dem neoabsolutistischen Regierungskurs des Kaisers, der zu wenigen Kompromissen bereit war, resultierten und sich im internationalen, innerstaatlichen sowie sozialen Bereich immer stärker bemerkbar machten (vgl. Arendt 1948).

Es war eben diese Spannung zwischen den beharrenden und den fortschrittlichen Kräften, welche das Wien des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts prägten und für eine ambivalente Grundstimmung sorgten, die sich in Form von Todessehnsucht, Morbidität und *décadence* in der Literatur und Kultur des *fin de siècle* äußerte. Diese Zeit wurde von den Intellektuellen sowie Künstlerinnen und Künstlern auch als ‚Zeit des Übergangs' bezeichnet.

4. Literatur in der spätliberalen Zeit

Carl E. Schorske betrachtet das Versagen des Liberalismus auf politischer Ebene als Grund für die Politikverdrossenheit bzw. antiliberale Haltung der nächsten Generation, welche sich der Kunstproduktion zuwandte und die Wiener Moderne prägte (vgl. Schorske 2004, S. 156f.). Wie die meisten Literaten jener Generation war auch Stefan Zweig – wenn auch ein Jahrzehnt später als der Kern von Jung-Wien – in eine Welt des Wohlstands geboren worden. Schon als Gymnasiast, so schildert Zweig in seinen Memoiren, sei ihnen die Literatur und das Theater das Bedeutsamste im Leben gewesen, und sein weiterer Werdegang als Student der Philosophie, Psychologie und Literaturgeschichte, der sich früh schon auf das Schreiben und Publizieren eigener literarischer Texte konzentrierte, war jener eines idealen Ästheten. Aus der Retrospektive kritisiert Stefan Zweig die Blindheit seiner Generation, die aufgrund ihres Ästhetizismus nicht bemerkte, dass die „Welt der Sicherheit" schon längst ausgehöhlt war: „Wir sahen nicht die feurigen Zeichen an der Wand" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 85; vgl. Rumpler 2005, S. 547). In der ästhetischen Haltung besteht aber auch der wesentliche Unterschied zum bürgerlichen Liberalismus in seiner Aufstiegsphase, in der die Kunst als Teil der neubürgerlichen Statusrepräsentation zur Dekoration verkam und vor allem der Zerstreuung diente (vgl. Rossbacher 1992, S. 56f.).

Das Hauptverdienst des Liberalismus für die Literatur der nachfolgenden Generation liegt in der Etablierung eines lebendigen Pressewesens, was durch den technischen Fortschritt ermöglicht worden war, und der Feuilletonkultur, die den Stil des Individuellen zelebrierte und der damit einhergehenden Kommerzialisierung des Schreibens Vorschub leistete (vgl. Rossbacher 1992, S. 88f.).

Stefan Zweig konnte sich diese Errungenschaften von Anfang an zunutze machen: Die Demokratisierung des literarischen Lebens zeigte sich an der Ständemischung im Burgtheater und in den Kaffeehäusern, die der Autor als „beste Bildungsstätte" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 57) von Jugend an regelmäßig frequentierte. Die Auswahl an literarischen Zeitschriften, in denen er bereits als Gymnasiast unter diversen Pseudonymen publizierte, und die Weite der liberalen Presselandschaft waren Ende des 19. Jahrhunderts beachtlich. Mit der Veröffentlichung seiner Novelle *Die Wanderung* in der *Neuen Freien Presse*, dem „Orakel" seiner Väter (S. 123), setzte Zweig 1902 den Beginn seiner Karriere im Kern des liberalen deutschsprachigen Feuilletons unter der Ägide von Theodor Herzl an.

Im Gegensatz zu Hermann Bahr wandte sich Zweig nicht gegen den Liberalismus der Vätergeneration, sondern war erfüllt vom Freiheitsgedanken und bewahrte sich stets die Haltung eines ‚liberalistischen Idealisten' (vgl. S. 20). Das mag damit zu tun haben, dass die eigentliche ‚Stadt seiner Jugend' Paris war (vgl. S. 151–188) und er in Belgien und Frankreich, wo der Liberalismus weiter diffundiert war als in der Habs-

burger Monarchie, seine Sozialisation als Intellektueller und Schriftsteller erfahren hatte.

Retrospektiv betrachtet erweist sich die von Zweigs Zeitgenossen geäußerte Kritik am Liberalismus nach 1918 als durchaus berechtigt: Wie in der Weimarer Republik kapitulierten auch in der Ersten Republik die liberalen bürgerlichen Schichten aus sozialer wie politischer Verunsicherung und „moralischer Orientierungslosigkeit" (Hacke 2015, S. 1) vor dem politischen Radikalismus (vgl. Glass/Serloth 1997, S. 143–206). Der eindeutig in einer ‚Welt von Gestern' wurzelnde politische Liberalismus hatte weder eine Antwort auf die Krisen nach dem Ersten Weltkrieg, noch konnte er politische Verantwortung übernehmen. Angesichts der weiteren politischen Entwicklungen, dem Nationalsozialismus wie dem Kommunismus, kann im Zusammenhang mit dem Liberalismus nach 1918 nur noch von der „Selbstpreisgabe einer Demokratie" (Erdmann/Schulze 1980) die Rede sein.

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (2007⁵): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Arendt, Hannah (1948): Juden in der Welt von gestern. In: Dies.: Sechs Essays. Heidelberg: Schneider, S. 112–127.

Beller, Steven (Hg.) (2012): Rethinking Vienna 1900. New York, Oxford: Berghahn Books.

Berner, Peter/Brix, Emil/Mantl, Wolfgang (Hg.) (1986): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne. Wien: Verlag für Geschichte und Politik.

Brandt, Harm-Hinrich (1988): Liberalismus in Österreich zwischen Revolution und Großer Depression. In: Langewiesche, Dieter (Hg.): Liberalismus im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 136–160.

Bruckmüller, Ernst (1990): Herkunft und Selbstverständnis bürgerlicher Gruppierungen in der Habsburgermonarchie. Eine Einführung. In: Ders./Döcker, Ulrike/Stekl, Hannes/Urbanitsch, Peter (Hg.): Bürgertum in der Habsburger Monarchie. Wien, Köln: Böhlau, S. 13–20.

Bruckmüller, Ernst (1991): Ein begrenzter Aufstieg. Das österreichische Bürgertum zwischen Biedermeier und Liberalismus. In: Rumpler, Helmut (Hg.): Innere Staatsbildung und gesellschaftliche Modernisierung in Österreich und Deutschland 1867/71–1914. Wien: Verlag für Geschichte und Politik/München: Oldenbourg, S. 69–90.

Bruckmüller, Ernst/Döcker, Ulrike/Stekl, Hannes/Urbanitsch Peter (Hg.) (1990): Bürgertum in der Habsburger Monarchie. Wien, Köln: Böhlau.

Csáky, Moritz (2001): Ethnisch-kulturelle Heterogenität und Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900. In: Nagy, Márta/Jónácsik, László (Hg.): „swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch". Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag. Piliscsaba, Budapest: Katholische Péter-Pázmány-Universität, Philosophische Fakultät, S. 557–572 (http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/mcsaky1.pdf; Stand: 3. 4. 2018).

Döcker, Ulrike (1990): Bürgerlichkeit und Kultur – Bürgerlichkeit als Kultur. Eine Einführung. In: Dies./Bruckmüller, Ernst/Stekl, Hannes/Urbanitsch, Peter (Hg.): Bürgertum in der Habsburger Monarchie. Wien, Köln: Böhlau 1990, S. 95–104.

Erdmann, Karl Dietrich/Schulze, Hagen (Hg.) (1980): Weimar. Selbstpreisgabe einer Demokratie. Eine Bilanz heute. Kölner Kolloquium der Fritz Thyssen Stiftung, Juni 1979. Düsseldorf: Droste.

Glass, Krzysztof/Serloth, Barbara (1997): Das Selbstverständnis des österreichischen Liberalismus. Wien: Österreichische Gesellschaft für Mitteleuropäische Studien.

Hacke, Jens (2015): Einleitung: Moritz Julius Bonn: Liberale Krisendiagnostik in der Weimarer Demokratie. In: Bonn, Moritz Julius: Zur Krise der Demokratie. Politische Schriften in der Weimarer Republik 1919–1932. Hg. v. Jens Hacke. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 1–38.
Hacohen, Malachi (2000): The Rebirth of Liberalism in Science and Politics: Karl Popper, the Vienna Circle, and Red Vienna. In: Horak, Roman u.a. (Hg.): Metropole Wien. Texturen der Moderne. Bd. II. Wien: WUV, S. 146–179.
Heindl, Waltraud (2013): Gehorsame Rebellen. Bürokratie und Beamte in Österreich. Bd. 1: 1780–1848. Josephinische Mandarine. Bürokratie und Beamte in Österreich. Bd. 2: 1848–1914. Wien u.a.: Böhlau.
Janik, Allan/Toulmin, Stephen (1973): Wittgenstein's Vienna. New York: Simon and Schuster.
Johnston, William M. (1972): The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848–1938. Berkeley: Univ. of California Press.
Judson, Pieter M. (1998): Wien brennt! Die Revolution von 1848 und ihr liberales Erbe. Wien u.a.: Böhlau.
Judson, Pieter M. (2012): Rethinking the Liberal Legacy. In: Beller, Steven (Hg.): Rethinking Vienna 1900. New York, Oxford: Berghahn, S. 57–79.
Kammerhofer, Leopold (Hg.) (1992): Studien zum Deutschliberalismus in Zisleithanien 1873–1879. Herrschaftsfundierung und Organisationsformen des politischen Liberalismus. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Koch, Klaus (1988): Frühliberalismus in Österreich bis zum Vorabend der Revolution 1848. In: Langewiesche, Dieter (Hg.): Liberalismus im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 64–70.
Le Rider, Jacques (1994): Modernité viennoise et crises de l'identité. Paris: Presses Univ. de France.
Lorenz, Dagmar (2007²): Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler.
Matis, Herbert (2014): Staat und Industrialisierung im Neoabsolutismus. In: Brandt, Harm-Hinrich (Hg.): Der österreichische Neoabsolutismus als Verfassungs- und Verwaltungsproblem. Diskussionen über einen strittigen Epochenbegriff. Wien u.a.: Böhlau, S. 169–188.
Matuschek, Oliver (2006): Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Pollak, Michael (1997): Wien 1900. Eine verletzte Identität. Konstanz: UVK.
Pulzer, Peter (1986): Liberalismus, Antisemitismus und Juden im Wien der Jahrhundertwende. In: Berner, Peter/Brix, Emil/Mantl, Wolfgang (Hg.): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, S. 33–38.
Reinalter, Helmut/Klueting, Harm (Hg.) (2010): Der deutsche und österreichische Liberalismus. Geschichts- und politikwissenschaftliche Perspektiven im Vergleich. Innsbruck u.a.: StudienVerlag.
Rossbacher, Karlheinz (1992): Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien. Wien: Jugend & Volk.
Rumpler, Helmut (2005): Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie. Österreichische Geschichte 1804–1914. Hg. v. Herwig Wolfram. Wien: Ueberreuter.
Schorske, Carl E. (1980): Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture. New York: Knopf.
Schorske, Carl E. (2004): Mit Geschichte denken. Übergänge in die Moderne. Mit einem Geleitwort v. Aleida Assmann. Wien: Löcker.
Urbanitsch, Peter (1990): Bürgertum und Politik in der Habsburgermonarchie. Eine Einführung. In: Ders./Bruckmüller, Ernst/Döcker, Ulrike/Stekl, Hannes (Hg.): Bürgertum in der Habsburgermonarchie. Wien, Köln: Böhlau, S. 165–175.
Vocelka, Karl (2002): Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. München: Heyne.
Winkler, Heinrich August (1979): Liberalismus und Antiliberalismus. Studien zur politischen Sozialgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

5. Psychologie und Psychoanalyse

Thomas Anz

1. Beziehungskonstellationen zwischen Literatur und Psychoanalyse nach 1900 73
2. Die Beziehung zwischen Sigmund Freud und Stefan Zweig 76
3. Ambivalenzen und gegenseitige Vorbehalte 79
4. Literarische Psychologie und Psychoanalyse 81

1. Beziehungskonstellationen zwischen Literatur und Psychoanalyse nach 1900

In der von Sigmund Freud hinterlassenen Privatbibliothek steht ein Exemplar von Stefan Zweigs Novellenband *Verwirrung der Gefühle* (1927) mit der Widmung: „Professor Dr Siegmund [sic] Freud / in alter inniger Verehrung / Stefan Zweig / 1926" (zit. n. Davies/Fichtner 2006, S. 545). Erhalten ist auch der ausführliche Brief, mit dem Freud am 4. September 1926 auf das ihm gewidmete Buch reagierte: Eine „künstlerische Hochleistung" nannte er es, den Autor „einen Schöpfer ersten Ranges": „Ich glaube aber wirklich, diese drei Novellen – strenger: zwei von ihnen – sind Meisterwerke." (Zweig 1989, S. 137f.) Das hohe Lob schlägt nur zurückhaltend in einen kleinen Vorbehalt um: „Diese Darstellungskunst, die sich jeder Falte des Gegenstandes anzuschmiegen weiß und jeden Unterton des Affekts vernehmlich werden läßt[,] stört beinahe die Wirkung auf den Leser. Sie läßt ihm nichts zu erraten und zu vervollständigen übrig und die Bewunderung für den Darsteller drängt sich fast vor das Interesse für's Dargestellte." (S. 141) Der Brief enthält drei ausführlichere psychoanalytische Beobachtungen und Deutungsansätze zu den Novellen. Stefan Zweig bedankte sich in seiner Antwort dafür, dass Freud sich die Zeit genommen habe, „so tiefgründig in ein Werk zu blicken, das doch Ihnen unendlich vieles dankt". Das mache ihn „wirklich verwirrt" (S. 142).

Verwirrend ist einiges, was sich zwischen dem Dichter und dem Psychoanalytiker abspielt. Da schreibt ein von der Freud'schen Psychoanalyse nach eigener Aussage beeinflusster Schriftsteller Novellen, die psychoanalytisch gedeutet und bewertet werden. Bei der Deutung unterstellt der Analytiker dem Autor sogar, vom „geheimen Sinn" (S. 138) zumindest einer seiner Novellen nichts zu wissen, beansprucht also für sich, den Sinn des vom Autor Geschriebenen zum Teil besser zu verstehen als dieser selbst. Der wiederum schreibt von sich im selben Antwortbrief: „Mir ist Psychologie (Sie verstehen dies wie kein zweiter) heute eigentlich *die* Passion meines Lebens." (S. 142, Herv. i.O.) Und er wird gelesen von einem Wissenschaftler mit der gleichen Passion. In gewisser Weise bewundert Freud dabei in Zweig also sein eigenes Spiegelbild im Bereich der psychologischen Literatur. Zweig wiederum verehrt in Freud sein Spiegelbild im Bereich der wissenschaftlichen Psychologie.

Die sich über drei Jahrzehnte hinweg erstreckende Beziehung zwischen Sigmund Freud und Stefan Zweig ist in vieler Hinsicht durchaus typisch für die Beziehungskonstellationen zwischen Psychoanalyse und Literatur nach 1900. Seit dem Erscheinen der *Traumdeutung* Ende 1899 gab es kaum einen bedeutenden Autor, der sich nicht mit der Psychoanalyse auseinandersetzte. Die literarische Moderne zeigte sich an der Psychoanalyse interessiert, seit es diese gab, zuerst in Wien, spätestens seit 1910 in allen anderen deutschsprachigen Zentren des literarischen Lebens, seit den 1920er

Jahren in ganz Europa und in den USA. Die Wiener Moderne und die Psychoanalyse hatten sich zur gleichen Zeit und am gleichen Ort herausgebildet (vgl. Worbs 1988; Thomé 1993; Anz/Pfohlmann 2006). Gegenüber dem Naturalismus profilierte sich in Wien eine literarische Bewegung, die dessen Anspruch auch auf wissenschaftliche Modernität beibehielt, doch die Biologie als Leitwissenschaft durch die Psychologie ersetzte. *Die Überwindung des Naturalismus*, die 1891 der einflussreiche Wiener Kritiker Hermann Bahr schon im Titel einer Aufsatzsammlung postulierte, sollte mit einer Wendung vom „Außen zum Innen" (zit. n. Teilabdruck in Ruprecht/Bänsch 1981, S. 168) erfolgen. Von einer „Bakteriologie der Seele" schrieb Hugo von Hofmannsthal 1891 in einem Brief an Bahr (Hofmannsthal 1935, S. 18). Als „modern" galt ihm (in einem Zeitungsartikel von 1893 über Gabriele D'Annunzio) „die Anatomie des eigenen Seelenlebens" und das „psychologische Graswachsenhören" (zit. n. Teilabdruck in Anz/Pfohlmann 2006, S. 105). Analog zu dieser Interessenverschiebung hatte Freud in der Loslösung von seinen neurophysiologischen Anfängen das Konzept der Psychoanalyse entwickelt und mit der *Traumdeutung* in einem ersten Gesamtentwurf vorgelegt.

Die psychologische Verwissenschaftlichung des literarisch modernen Diskurses korrespondierte in der Psychoanalyse um 1900 mit einer Literarisierung der Wissenschaft. Zum einen illustrierte und legitimierte Freud seine Theorien gerne mit literarischen Texten und nannte (in seiner Studie über Wilhelm Jensens 1903 erschienenen Roman *Gradiva*) die Dichter „wertvolle Bundesgenossen" (Freud 1969a, S. 14) der wissenschaftlichen Psychologie. Zum anderen hatte Freud selbst literarische Ambitionen. „Ich möchte gern ein Romanautor werden. Aber nicht jetzt, vielleicht später im Leben" (zit. n. Gutheil 1950, S. 66), soll er einmal zu Wilhelm Stekel gesagt haben. Doch auch seine psychoanalytischen Veröffentlichungen hatten unübersehbare Merkmale von Literarizität. Vor allem näherten sich die Falldarstellungen in psychoanalytischen Schriften der Literatur an. Mit Genugtuung zitierte Alfred Döblin in seiner Rede zu Freuds 70. Geburtstag die dafür signifikante Bemerkung Freuds in den zusammen mit Josef Breuer 1895 veröffentlichten *Studien über Hysterie*: „Ich bin nicht immer Psychotherapeut gewesen, sondern bin bei Lokaldiagnosen und Elektrodiagnostik erzogen worden, und es berührt mich selbst noch eigentümlich, daß die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind und daß sie sozusagen des ernsten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren." (Zit. n. Döblin 1999, S. 49)

Viele Autoren der Moderne waren durch ihre wissenschaftliche Ausbildung einschlägig auf die Rezeption der Psychoanalyse vorbereitet: Robert Musil, Alfred Döblin oder Richard Huelsenbeck, vor allem aber Arthur Schnitzler, der bereits als Wissenschaftler, u. a. mit Rezensionen zu den von Freud Anfang der 1890er Jahre übersetzten und kommentierten Schriften Jean-Martin Charcots, am Entstehungsprozess der Psychoanalyse intensiven Anteil nahm. Bei allem angeregten Respekt, den Schnitzler der Psychoanalyse entgegenbrachte, bewahrte er wie die meisten Autoren der Moderne ihr gegenüber ein hohes Maß an kritischer Eigenständigkeit. Sie konnte sich zuweilen sogar in offenen Feindseligkeiten äußern. Die heftigsten Aversionen artikulierte man, wenn Psychoanalytiker in ihrem Interesse an der Kunst und an Künstlerpersönlichkeiten gegenüber dem Autor und seinem Werk einen vaterähnlichen Überlegenheitsanspruch behaupteten, während dem Autor die Rolle eines quasi neurotischen, bewusstseinsmäßig unterlegenen Patienten zugeschrieben wurde. Geradezu als Bedrohung nahmen es viele wahr, dass durch psychoanalytische Literaturinterpretationen jeder

Autor, und zwar unfreiwillig und sogar öffentlich, mit seinen Werken zum pathologischen Fall und Untersuchungsobjekt werden konnte. Umgekehrt zeigte sich Freud sehr skeptisch, als er erfuhr, dass Stefan Zweig ein längeres Porträt über ihn schreiben wolle, und kritisierte es nach der Lektüre als in vieler Hinsicht unangemessen.

Es sind nicht zuletzt die oft wütenden Einsprüche von Hofmannsthal, Kraus oder Döblin gegen psychoanalytische Übergriffe in ihr literarisches Terrain oder die mit viel Freundlichkeit artikulierten Divergenzen zwischen Stefan Zweig und Freud, die zeigen: Die Beziehung zwischen literarischer Moderne und Psychoanalyse ist nicht angemessen mit Kategorien wie ‚Einfluss' oder ‚Wirkung' zu beschreiben, sondern als ein Interaktionsdrama, das durch Rivalitätsängste, Prioritätsansprüche, aber auch gegenseitigen Respekt gekennzeichnet ist. Psychoanalyse und literarische Moderne reagierten gleichzeitig und in wechselseitiger Abhängigkeit auf gravierende Identitätsprobleme des modernen Subjekts angesichts heterogener, vom Ich zunehmend schwer zu integrierender Ansprüche der sozialen Umwelt und der eigenen Natur in hochkomplexen, stark ausdifferenzierten Gesellschaften. Psychoanalyse und Literatur kooperierten und konkurrierten dabei miteinander. Bezeichnend dafür ist der so überaus freundliche Brief, mit dem Freud am 14. Mai 1922 Arthur Schnitzler zum 60. Geburtstag gratulierte: „Ich habe mich mit der Frage gequält warum ich eigentlich in all diesen Jahren nie den Versuch gemacht habe Ihren Verkehr aufzusuchen und ein Gespräch mit Ihnen zu führen". Freud selbst gibt sich direkt im Anschluss daran Antwort:

> Die Antwort auf diese Frage enthält das mir zu intim erscheinende Geständnis. Ich meine, ich habe Sie gemieden aus einer Art von Doppelgängerscheu. Nicht etwa, daß ich sonst so leicht geneigt wäre, mich mit einem anderen zu identifiziren oder daß ich mich über die Differenz der Begabung hinwegsetzen wollte, die mich von Ihnen trennt, sondern ich habe immer wieder, wenn ich mich in Ihre schönen Schöpfungen vertiefe, hinter deren poetischem Schein die nämlichen Voraussetzungen, Interessen und Ergebnisse zu finden geglaubt, die mir als die eigenen bekannt waren. (Freud 1955, S. 97)

Mit dem Eingeständnis seiner „Doppelgängerscheu" vor Schnitzler formulierte Freud in dem Brief zutreffend, was Psychoanalyse und literarische Moderne verband: „die nämlichen Voraussetzungen, Interessen und Ergebnisse", das „Ergriffensein von der Wahrheit des Unbewußten, von der Triebnatur des Menschen" und der „Zersetzung der kulturell-konventionellen Sicherheiten" (S. 97). Auf der Basis solcher Gemeinsamkeiten ist psychoanalytisches oder psychoanalyseähnliches Wissen in die Figurenkonstellationen, die Themen und Motive sowie in die Handlungsmuster, in die Formen, die Bildlichkeit und in die Sprache literarischer Texte transformiert worden. Psychoanalytiker wiederum haben die Gemeinsamkeit dann vielfach als anschauliche Bestätigungen ihrer Theorien gelesen. Symptomatisch dafür war beispielweise die Begeisterung, mit der sich Theodor Reik 1912 in der neu gegründeten „Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften" *Imago* über Stefan Zweigs 1911 erschienenen Novellenband *Erstes Erlebnis* mit dem Untertitel *Vier Geschichten aus Kinderland* äußerte. Sie sei „eine der psychologisch wichtigsten Dichtungen, die ich in den letzten Jahren gelesen habe. [...] Alle Erzählungen schildern das Erwachen der Geschlechtlichkeit, den Sturm dieser Gefühle, das schmerzvolle Glück der ersten Enthüllung und das fürchterliche Grauen vor diesem Geheimnis in der Kinderseele." Zweig habe hier

> [m]it ‚intuitiver Psychoanalyse' [...] Titanenkämpfe der kindlichen Psyche, die sich allen Erwachsenen und auch dem Kinde selbst verborgen im Unbewußten abspielen, ans helle Tageslicht gehoben. So menschlich-allgemein, so typisch sind die Gestalten und Geschehnisse des Buches, daß man sich in die eigenen Kämpfe und Wirrnisse jener Zeit, welche für das Schicksal der Menschen entscheidend ist, zurückversetzt fühlt. (Reik 1912, S. 209f.)

2. Die Beziehung zwischen Sigmund Freud und Stefan Zweig

Wie Schnitzler war auch Stefan Zweig eine Art Doppelgänger Freuds, der diesen allerdings nicht „gemieden" hat. Die Beziehung zwischen Zweig und Freud ist jedoch schon wegen des erheblichen Altersunterschiedes anders geartet als die zwischen Schnitzler und Freud. Freud ist 1856 geboren, Schnitzler 1862, also sechs Jahre später. Er hätte sein jüngerer Bruder sein können. Zweig hingegen ist 25 Jahre jünger als Freud, könnte also sein Sohn sein. Der erste erhaltene Brief der sich über Jahrzehnte hinweg erstreckenden Korrespondenz zwischen Freud und Zweig ist vom 3. Mai 1908. In ihm dankt der damals 52-jährige Freud dem 27-jährigen Autor für die Zusendung seines Schauspiels *Tersites*, das im Jahr zuvor erschienen war, und erwähnt Zweigs 1906 erschienenen Gedichtband *Die frühen Kränze*. Zwei Monate später, am 4. Juli, bedankt sich Freud für die Zusendung eines Balzac-Buches, zu dem Zweig eine längere „Vorrede" geschrieben hatte (1920 erneut in *Drei Meister* erschienen), mit den Worten: „In Ihre Gedanken finde ich mich leicht hinein als wären es meine guten Bekannten." (Zweig 1989, S. 125)

Ob Zweig, dessen 1904 abgeschlossene Dissertation über Hippolyte Taine sich mit einem Philosophen befasst, der wie der Betreuer dieser Arbeit, Friedrich Jodl, ausgeprägte psychologische Interessen hatte (→ II.2 Zweigs Wien; V.2 Hippolyte Taine), mit den Schriften Freuds und mit der Psychoanalyse vertraut war oder sie nur aus ‚zweiter Hand' kannte, lässt sich nicht genau ermitteln. Zu Freuds 80. Geburtstag schrieb er einen Zeitungsartikel, in dem er mit seinen Hinweisen, wie man um und nach 1900 auch ohne Lektüre der Schriften Freuds von der Psychoanalyse geprägt sein konnte, vielleicht die Anfänge seiner eigenen Rezeption im Auge hatte. Es sei ein

> Irrtum, zu glauben, ein Gedanke wirke nur unmittelbar und man müsse das Originalwerk eines Denkers persönlich gelesen haben, um von ihm beeinflußt zu sein. Ein Gedanke als geistiges Element dringt auch durch verschlossene Fenster und Türen. Er sickert gleichsam durch die Poren der Zeit und erzwingt sich in den vielfältigsten Verwandlungen und Verkleidungen seine Wirkung. [...] Descartes und Kant, die mit ihrem Ethos und ihren Erkenntnissen ein Jahrhundert führten und bestimmten, von wie wenigen sind sie wirklich gelesen und verstanden worden. (S. 240)

Und es gebe zahllose Marxisten, die *Das Kapital* von Marx noch nicht einmal angeblättert haben. Er selbst habe bereits als „Knabe" von der Psychoanalyse gehört:

> Ich erinnere mich selbst noch genau, wann ich – als Knabe in Wien – zum ersten Male von Freud hörte. Eine Bekannte unserer Familie, stark hysterischer Art, die, wie gern Hysterische, viele Ärzte besuchte und belästigte, war zu Freud geraten und kam aus der Ordination im Zustand wildester Erregung nach Hause. Mühsam erfuhr man, was ihr zugestoßen: dieser Arzt hatte sie bei der Diagnose nach Dingen gefragt, die sie sich selbst nie eingestehen wollte. Sie bebte von Haß, von Empörung, wenn man seinen Namen nannte, und sie war nicht die einzige: der junge Nervenarzt, als er das Unnütze der Kaltwasserkuren erkannte und seine psychoanalytische Methode begann, verlor mit einem Schlage alle seine Patienten. (S. 243)

Dass der junge Zweig selbst, wie ein dubioser Freund von ihm, der österreichische Kunsthistoriker und Schriftsteller Benno Geiger, später kolportierte, angesichts seiner angeblich exhibitionistischen Neigungen und Praktiken die Praxis Sigmund Freuds aufsuchte und sich von ihm eine Bescheinigung ausstellen ließ, mit der er bei einer Festnahme mildernde Umstände gegenüber den Behörden hätte geltend machen können, halten jüngere Zweig-Biografen, von Oliver Matuschek (2006, S. 284) bis hin zu Ulrich Weinzierl (2015, S. 171–187), mit guten Gründen für unglaubwürdig.

Gesichert ist hingegen, dass Freud und Zweig nach 1908 eine genauere Vorstellung von den Arbeiten des anderen hatten. Denn sie vereinbarten, sich ihre Veröffentlichungen gegenseitig zukommen zu lassen. Freud redete Zweig mit „Geehrter", „Sehr geehrter" oder zuweilen „Lieber Herr Doktor" an und wurde von diesem mit „Hochverehrter Professor" angesprochen. Respektvoll fragte der bereits berühmte Dichter 1924 bei Freud an, ob er ihm sein neues Werk widmen dürfe. Es ging um das Buch *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) über Hölderlin, Kleist und Nietzsche. Als es vorlag, schrieb Zweig (am 15. April 1925) an Freud: „[M]anche Capitel wie ‚Die Pathologie des Gefühls' bei Kleist oder die ‚Apologie der Krankheit' im Nietzsche hätten nicht geschrieben werden können ohne Sie. Ich meine damit nicht, dass sie Resultate psychoanalytischer Methode wären – aber Sie haben uns den *Mut* gelehrt, an die Dinge heranzugehen, *furchtlos* und ohne jede falsche Schamhaftigkeit" (Zweig 1989, S. 135, Herv. i.O.).

Zweig schuf sich ein Bild von Freud, das fast ein Ideal-Bild war, das Bild eines Mannes, der er selbst zu sein wünschte und der er selbst zu sein glaubte, zumindest zeitweilig. Leitmotiv von Zweigs Freud-Verehrung ist ‚Mut': „Mut ist notwendig für die Wahrhaftigkeit – das bezeugt Ihr Werk wie kaum eines unserer Zeit." (S. 135) Der Psychoanalytiker Johannes Cremerius, dem eine der ersten Studien zur Beziehung zwischen Zweig und Freud zu verdanken ist, stellte 1975 dem Autor, im Rückgriff auf einen Terminus des Analytikers Daniel Lagache, schon im Titel die Diagnose: „heroische Identifizierung" (Cremerius 2003, S. 37) und bescheinigte ihm eine „Ambivalenz Freud gegenüber", für die „seine große Bewunderung für die Person Freuds bei gleichzeitig fehlendem tieferen Interesse an seinem Werk, sein Wunsch freundschaftlichen Vertrautseins bei gleichzeitiger Vermeidung von jedem offenen Gespräch über Fragen, Bedenken und Zweifel in bezug auf die Psychoanalyse" (S. 37) symptomatisch seien.

Zweig wies allerdings Freud die Rolle des geistigen Vaters einer ganzen Generation zu:

> Ich gehöre zu der geistigen Generation, die kaum jemandem so sehr für Erkenntnis verschuldet ist als Ihnen und ich fühle mit dieser Generation, dass die Stunde nahe ist, wo die ganze weittragende Bedeutung Ihrer Entdeckung der Seele Allgemeinbesitz, europäische Wissenschaft wird. Aus England, aus America bringt mir jede Post Fragen nach Ihnen und Ihrem Werk – vielleicht wird allmählich auch in der Heimat offenbar, wie unendlich Sie uns bereichert haben. (Zweig an Freud, 3. November 1920, Zweig 1989, S. 130)

Für Stefan Zweig war die Psychoanalyse eine Revolution und „Siegmund" Freud (in seinen Buch-Widmungen schrieb er den Vornamen konsequent falsch) ihr siegreicher Held. In den nach Zweigs Tod erschienenen Erinnerungen *Die Welt von Gestern* (1942) erklärte er: „Noch lange ehe ich selbst des ganzen Ausmaßes der geistigen Revolution gewahr wurde, die sich langsam aus den ersten grundlegenden Arbeiten Freuds vorbereitete, hatte mich die starke, moralisch unerschütterliche Haltung dieses

außerordentlichen Mannes ihm bereits gewonnen. [...] Man konnte sich keinen geistig unerschrockeneren Menschen denken" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 475f.).

Alles, was Zweig an und über Freud schrieb, zeigt: Er bewunderte Freuds Psychoanalyse, aber weit mehr noch Freud als Persönlichkeit. Über Zweigs Psychoanalysekenntnisse hat Cremerius ein sehr negatives und, wie inzwischen mit überzeugenden Argumenten kritisiert wurde (vgl. Sohnemann 2012, S. 91), zu hartes Urteil gefällt. Zweigs gut gemeinte, doch unqualifizierte Lobreden auf Freud hätten „der Rezeption der Psychoanalyse, vor allem in der Literaturwissenschaft, einen empfindlichen Schaden zugefügt." (Cremerius 2003, S. 42) In seinen Briefen nimmt Zweig zu den Theorien Freuds in der Tat nur selten Stellung. Seine Einschätzungen der Werke Freuds haben hier neben den persönlichen Achtungsbekundungen eher ästhetischen Charakter. Am 30. Dezember 1932 schrieb Zweig in einem Neujahrsgruß: „Am vorletzten Tag des Jahres lese ich mit wirklich geistigem Genuss Ihre wunderbaren Vorlesungen." (Zweig 1989, S. 166f.) Gemeint sind die *Neuen Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Auf sachliche Einzelheiten geht Zweig auch hier nicht ein – als habe er Angst, sich vor Freud intellektuell bloßzustellen.

Dazu hatte ihm Freud zwei Jahre zuvor einigen Anlass gegeben. Ende der 1920er Jahre begann Zweig mit einem, was die Beziehung zu Freud angeht, heiklen Unternehmen: mit der Arbeit an einem biografischen und auch psychologischen Freud-Porträt. Am 6. Dezember 1929 kündigte er ihm einen Essay mit dem Titel *Die Heilung durch den Geist* an. Das Buch erschien 1931 und porträtierte Franz Anton Mesmer, den in Wien ausgebildeten Arzt und Begründer der Lehre vom ‚animalischen Magnetismus', Mary Baker-Eddy, die Gründerin der Glaubensgemeinschaft ‚Christian Science', und schließlich Sigmund Freud. Auch hier stilisierte Zweig den Psychoanalytiker zur heroischen Figur in finsteren Zeiten, zu einem singulären Genie im revolutionären Kampf gegen lebensfeindliche und verlogene Traditionen, die er mit historischem Blick auf kulturgeschichtliche Entwicklungen dem Wissenschafts- und „Zivilisationsoptimismus" (Zweig 1989, S. 12) des 19. Jahrhunderts anlastete. „Durch die ungeahnten Fortschritte seiner Wissenschaft war das neunzehnte Jahrhundert in eine Art Vernunftrausch geraten" (S. 12), erklärt er. Dem „Imperium des Intellekts" seien auch die „anarchischen Instinkte im eigenen Blut" und das vermeintlich „zuchtlose Gesindel der Triebe" (S. 12) unterworfen worden. „Ein Jahrhundert lang wird innerhalb Europas die sexuelle Frage unter Quarantäne gesetzt. [...] Eine ungeheure Armee von Wächtern, uniformiert als Lehrer, Erzieher, Pastoren, Zensoren und Gouvernanten, wird aufgestellt, um eine Jugend von ihrer Unbefangenheit und Körperfreude abzuzäunen." (S. 13) Die Zivilisation des „Sichverbergens und Sichnichtaussprechens" habe zu einem „beispiellosen Tiefstand der Psychologie inmitten einer geistig überragenden Kultur" (S. 14) geführt.

> Ein ganzes, ein entsetzlich langes Jahrhundert beherrscht diese feige Verschwörung des ‚sittlichen' Schweigens Europa. Da plötzlich durchbricht es eine einzelne Stimme. Ohne jede umstürzlerische Absicht erhebt sich eines Tages ein junger Arzt im Kreise seiner Kollegen und spricht, ausgehend von seinen Untersuchungen über das Wesen der Hysterie, von den Störungen und Stauungen der Triebwelt und ihrer möglichen Freilegung. (S. 16)

Mit der Erkenntnis, „daß viele, ja sogar eigentlich alle Neurosen von Unterdrückungen sexuellen Begehrens ihren Ausgang nehmen", habe Freud „aschgraues Entsetzen im Kreise der Kollegen" hervorgerufen (S. 17), aber damit für die Befreiung der Sexualität von allen pathogenen Formen ihrer Unterdrückung Pionierarbeit geleistet. Im Kapitel „Eros Matutinus" in *Die Welt von Gestern*, das die „unehrliche und unpsychologische" Sexualmoral „des Verschweigens und Verdeckens" schildert, „die wie ein Alp auf unserer Jugend gelastet hat" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 90), hebt Zweig im Rückgriff auf sein früheres Freud-Porträt noch einmal ausführlich die Bedeutung hervor, die der Psychoanalytiker für ihn und seine Generation hatte. Ihm sei ihr Wissen zu verdanken, „daß, wer natürliche Triebe aus dem Bewußtsein zu verdrängen sucht, sie damit keineswegs beseitigt, sondern nur ins Unterbewußtsein gefährlich verschiebt" (S. 88).

3. Ambivalenzen und gegenseitige Vorbehalte

Auf die überschwänglichen Passagen in dem Freud-Porträt von 1931 folgen allerdings zumindest vorsichtig formulierte Vorbehalte gegenüber der Psychoanalyse. Sie wenden sich gegen die Laienanalyse, die den Dilettantismus einer dem Anspruch nach wissenschaftlichen Methode befördert habe. Distanz zeigt Zweig auch zu Freuds Konzept des ‚Ödipuskomplexes'. Er habe inzwischen eine „verhängnisvolle Popularität erlangt", sei aber nur ein Stützpfeiler seines Lehrgebäudes, „der nach vollendetem Bau ohne Gefahr entfernt werden kann" (Zweig 1989, S. 93). Vor allem aber erschien Zweig die Psychoanalyse zu begrenzt auf eine Individualpsychologie zu sein. „Ausschließlich Wissenschaft vom Individuum, weiß sie nichts und will sie nichts von einem gemeinschaftlichen Sinn oder einer metaphysischen Sendung wissen: darum erlichtet sie nur die seelischen Tatsachen, aber sie erwärmt nicht die menschliche Seele." (S. 108) Für den „Hunger der Seele nach Gläubigkeit" habe „die harte, die streng sachliche, die kaltklare Nüchternheit der Psychoanalyse keine Nahrung" (S. 109). Die Psychoanalyse „vermochte näher als irgendeine geistige Methode vor ihr den Menschen bis an sein eigenes Ich heranzubringen, aber nicht – und dies wäre zur Ganzheit des Gefühls notwendig – über dies eigene Ich wieder hinaus." (S. 109) Sie zeige „jedem Leben seinen eigenen Sinn, aber sie weiß nicht dies tausendfach Vereinzelte zu einem gemeinsamen Sinne zu binden." (S. 109) Die Psychoanalyse müsse durch eine „Psychosynthese" ergänzt werden, erst „diese Vereinigung wird vielleicht die Wissenschaft von morgen sein." (S. 109)

Schon in der Entstehungsphase dieses Porträts war Freud auf Zweig nicht gut zu sprechen. Das geht aus einem Brief an den (mit Stefan Zweig nicht verwandten) Dichter Arnold Zweig hervor. Hier schreibt er über Stefan Zweig, „daß er gegenwärtig in Hamburg mich zu einem Essay verarbeitet, der mich in Gesellschaft von Mesmer und Mary Eddy Baker [sic] vor die Öffentlichkeit bringen soll. Er hat mir im letzten Halbjahr einen starken Grund zur Unzufriedenheit gegeben" (Freud/Zweig 1984, S. 26). In einer Reihe mit zwei Persönlichkeiten porträtiert zu werden, die in der Wissenschaft kein sonderlich hohes Ansehen hatten, ließ eine Beschädigung seines Rufes befürchten (vgl. Haenel 1995, S. 198f.).

Nachdem Stefan Zweig ihm den Essay geschickt hatte, kritisierte Freud ihn höflich, aber deutlich. Am 17. Februar 1931 schrieb er an ihn: „Daß einem das eigene Portrait nicht gefällt oder daß man sich in ihm nicht erkennt, ist eine gemeine und allbekannte Tatsache. Darum eile ich meiner Befriedigung Ausdruck zu geben, daß Sie das Wichtigste an meinem Fall richtig erkannt haben." (Zweig 1989, S. 154) Doch dann folgen die Vorbehalte: Zweig habe „das kleinbürgerlich korrekte Element" an ihm „allzu

ausschließlich" betont, „der Kerl ist doch etwas komplizierter" (S. 154). Zweigs Bild von ihm als einer „bis zu seinem siebzigsten Jahre" niemals ernstlich kranken Persönlichkeit, die „niemals nervös", „ein Leben lang unheimlich einlinig und gesund" war, die in der kontinuierlichen Arbeit fast nie durch „Kopfschmerzen und Müdigkeit" gestört wurde und keine Termine „wegen Unpäßlichkeit" absagen musste (S. 26f.), hält Freud entgegen,

> daß ich doch meine Kopfschmerzen u Müdigkeiten gehabt habe wie ein anderer, daß ich leidenschaftlicher Raucher war, (ich wollt' ich wär es noch) der der Zigarre den größten Anteil an seiner Selbstbeherrschung und Ausdauer bei der Arbeit zugestand, daß ich bei aller gerühmten Anspruchslosigkeit viel Opfer für meine Sammlung griechischer, römischer u egyptischer Antiquitäten gebracht und eigentlich mehr Archaeologie als Psychologie gelesen habe, daß ich bis zum Krieg u einmal nachher wenigstens einmal im Jahr für Tage oder Wochen in Rom sein mußte udgl. (S. 154)

Geradezu kränkend sind die darauf folgenden Sätze. Obwohl Stefan Zweig ihm gegenüber gut ein Jahr vorher, am 9. Dezember 1929, seine Kompetenz in Sachen Psychoanalyse beteuert hatte („Ich bin schliesslich [sic] durch Jahre auf diese Arbeit vorbereitet"; S. 151) bekam er von Freud jetzt das Gegenteil zu hören: „Ich gehe wahrscheinlich nicht irre in der Annahme, daß Ihnen der Inhalt der psa. Lehre bis zur Abfassung des Buches fremd war." Der Satz wird im Folgenden zunächst abgemildert: „Umso mehr Anerkennung verdient es, daß Sie sich seither soviel zu eigen gemacht haben." Aber gleich danach schließt eine doppelte Kritik an: „An zwei Stellen kann man Sie kritisiren [sic]. Sie erwähnen fast gar nicht die Technik der freien Association, die Vielen als die bedeutsamste Neuerung der PsA erscheint, der methodische Schlüßel zu den Ergebnißen [sic] der Analyse ist, und Sie lassen mich das Verständnis der Träume vom Kindertraum her gewinnen, was historisch nicht zutrifft, nur in didaktischer Absicht so dargestellt wird." (S. 155)

Diese Kritik war zumindest im Hinblick auf die längeren Passagen ungerecht, die Zweig der Technik der freien Assoziation, ohne sie allerdings so zu bezeichnen, in anschaulicher Weise widmete (vgl. S. 70f.). Zweig blieb aber trotz solcher Kritik dem väterlichen Freund innig verbunden. Seine letzten Worte an ihn, zehn Jahre später, bekannten sich dazu mit einer Emphase, die er in seinen Briefen vorher so offen nicht auszudrücken wagte. Sie richteten sich an einen Toten – im September 1939 in London am Sarg Sigmund Freuds: „Er hatte sein Werk vollendet und sich innerlich selbst vollendet. Meister selbst über den Urfeind des Lebens, über den physischen Schmerz durch Festigkeit des Geistes, durch Duldsamkeit der Seele, Meister nicht minder im Kampf gegen das eigene Leiden, wie er es zeitlebens im Kampf gegen das fremde gewesen, und somit vorbildlich als Arzt, als Philosoph, als Selbsterkenner bis zum letzten bitteren Augenblick." Zweig verleiht einmal mehr der Dankbarkeit, die er Freud gegenüber empfindet, Ausdruck:

> Dank für ein solches Vorbild, geliebter, verehrter Freund, und Dank für Dein großes schöpferisches Leben, Dank für jede Deiner Taten und Werke, Dank für das, was Du gewesen und was Du von Dir in unsere eigenen Seelen gesenkt – Dank für die Welten, die Du uns erschlossen und die wir jetzt allein ohne Führung durchwandeln, immer Dir treu, immer Deiner in Ehrfurcht gedenkend, Du kostbarster Freund, Du geliebtester Meister, Sigmund Freud. (S. 252)

Freud seinerseits hatte sich nach seiner Kritik noch im selben Jahr um Wiedergutmachung bemüht. Es sei ihm ein „Bedürfnis", schrieb er am 28. November 1931 zum 50. Geburtstag Zweigs,

> Ihnen einmal etwas Angenehmes, Liebenswürdiges zu sagen, nicht nur immer Ausstellungen zu machen wie ein Besteller, der sich im Portrait des Künstlers nicht gut getroffen findet. Also, Ihnen zu sagen, wie ich meine Lieblinge unter Ihren Schöpfungen genieße, den *Jeremias*, die *Verwirrung der Gefühle*, Ihre Vertiefungen in das Seelenleben dämonischer Menschen, wie ich Ihre kunstvolle Sprache bewundere, die sich den Gedanken anschmiegt wie die durchsichtig gedachte Kleidung mancher antiker Statuen deren Leibern, mit welchem Wohlgefallen ich Ihren Bestrebungen folge, in diesen zerfahrenen Zeiten eine Internationale der stärksten und besten Geister aufrecht zu erhalten. (S. 252)

4. Literarische Psychologie und Psychoanalyse

1928 schrieb Zweig in einem Brief an Rudolf G. Binding: „Psychologie, dargetan an Gestalten, das wird immer mehr meine Leidenschaft, und ich übe sie abwechselnd an realhistorischen und poetisch-imaginierten Objecten" (Zweig 1978, S. 191). In der Novelle *Der Amokläufer* (1922) bekennt der Protagonist, ein Arzt: „Rätselhafte psychologische Dinge haben über mich eine geradezu beunruhigende Macht, es reizt mich bis ins Blut, Zusammenhänge aufzuspüren, und sonderbare Menschen können mich durch ihre bloße Gegenwart zu einer Leidenschaft des Erkennenwollens entzünden, die nicht viel geringer ist als jene des Besitzenwollens bei einer Frau." (Zweig GWE, Der Amokläufer, S. 81) Zweig charakterisierte hier sich selbst. Sonderbar werden seine Figuren häufig aufgrund eines Ereignisses, das sie aus der gewohnten Bahn wirft. Es waren Zweigs literarische Psychologie für die von ihm imaginierten Figuren und die essayistische Psychologie von historischen Persönlichkeiten, die den Psychoanalytiker Freud immer wieder dazu anregten, sich in Briefen und öffentlichen Stellungnahmen dazu zu äußern.

1925 schickte Zweig den eben erschienenen Band *Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche* an Freud mit der gedruckten Widmung: „Professor Dr. Siegmund Freud [sic] / dem eindringenden Geiste, dem anregenden Gestalter / diesen Dreiklang bildnerischen Bemühens" (zit. n. Davies/Fichtner 2006, S. 544) In seinem Dank vom 14. April 1925 zeigte Freud seine Bewunderung vor allem der sprachlichen Fähigkeit Zweigs, „den Ausdruck so an den Gegenstand heranzudrängen, dass dessen feinste Einzelheiten greifbar werden und dass man Verhältnisse und Qualitäten zu erfassen glaubt, die bisher überhaupt noch nicht in Worte gefasst worden sind." (Zweig 1989, S. 134) Von dieser Fähigkeit grenzte er allerdings deutlich die Ansprüche wissenschaftlicher Psychologie ab: „Unsere nüchterne Art, mit dem Dämon zu kämpfen, ist ja die, dass wir ihn als fassbares Objekt der Wissenschaft beschreiben." (S. 134)

Markierungen der Differenzen zwischen literarischer und wissenschaftlicher Psychologie bleiben auch typisch in Freuds Auseinandersetzungen mit Zweigs Novellen und in Zweigs großem Freud-Porträt von 1931. Eines der markantesten Beispiele für Freuds Umgang mit Zweigs literarischer Psychologie steht in dem eingangs zitierten Brief vom 4. September 1926, in dem Freud sich für den Novellenband *Verwirrung der Gefühle* bedankt und auf zwei Novellen mit psychoanalytischen Deutungsansätzen eingeht. Grundlage dafür ist eine Überlegung aus dem früheren Vortrag *Der*

Dichter und das Phantasieren (den handschriftlichen Entwurf dazu hatte er Zweig 924 geschenkt). In dem Brief formuliert er sie so: „Die Analyse läßt uns vermuten aß der große anscheinend unerschöpfliche Reichtum der vom Dichter behandelten robleme u Situationen sich auf eine kleine Anzahl von ‚Urmotiven' zurückführen ßt, die zumeist aus dem verdrängten Erlebensstoff des Kinderseelenlebens stammen, daß diese Dichtungen verkleideten verschönerten, sublimirten [sic] Neuauflagen ner Kinderphantasien entsprechen." (S. 138.)

Besonders leicht sei das an Zweigs Novelle *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben iner Frau* (1925) zu zeigen: „Spricht man den unbewußten Kern unverblümt aus so irkt es abstoßend. Das Motiv ist das der Mutter, die den Sohn in den Sexualverkehr urch Preisgabe ihrer eigenen Person einführt, um ihn vor den Gefahren der Onanie u retten, die dem Kinde riesengroß lebensbedrohlich erscheinen." (S. 138) In der erarischen Phantasie dürfe die Onanie nicht offen angesprochen werden. In Zweigs ovelle werde sie durch das Motiv der gefährlichen Spielsucht ersetzt. In der Novelle i die „mit so unheimlicher Meisterschaft durchgeführte Betonung der Hände und rer Tätigkeit [...] geradezu verräterisch. In der Masturbation betätigen ja die Hände re Genitalfunktion." (S. 139)

Die psychologischen Einsichten des Dichters bleiben diesem, so Freuds Einschätung, selbst verborgen, also unbewusst. Sie bleiben intuitiv und darin durchaus wertoll. Schon Theodor Reik hatte Zweig 1912 eine „intuitive Psychoanalyse" zugebilligt Reik 1912, S. 210). Aber der psychoanalytischen Wissenschaft sei es vorbehalten, e Intuition bewusst zu machen. Diese wissenschaftliche Bewusstheit spricht Freud em Dichter ab – sowie umgekehrt Zweig später in seinem großen Freud-Porträt an essen Schriften die unbedingte Klarheit preist, dieser aber jede sprachliche Nähe zu Kerkmalen der Literatur abspricht.

In seinem Essay *Dostojewski und die Vatertötung* hat Freud ein Jahr später seine eutung und Einschätzung von Zweigs Novelle noch einmal öffentlich wiederholt nd dabei auf die ihn bestätigende Reaktion Zweigs verwiesen: „Es ist bezeichnend r die Natur des künstlerischen Schaffens, daß der mir befreundete Dichter auf Befran versichern konnte, daß die ihm mitgeteilte Deutung seinem Wissen und seiner bsicht völlig fremd gewesen sei, obwohl in die Erzählung manche Details eingefloch sind, die geradezu berechnet scheinen, auf die geheime Spur hinzuweisen." (Freud 969b, S. 284) Freud erwähnt dabei beiläufig auch Zweigs Dostojewski-Porträt von 920 in dem Band *Drei Meister*, den ihm Zweig mit einer handschriftlichen Widmung schickt hatte: „Herrn Professor Siegmund Freud [sic] / dem großen Wegweiser ins nbewusste / in immer wieder erneuter Verehrung" (zit. n. Davies/Fichtner 2006, 544). Auch auf dieses Buch hatte Freud ausführlich reagiert und dabei vor allem itik an Zweigs Dostojewski-Bild geübt.

Während Freud den russischen Dichter als hochgradig pathologische Persön-

Seele entdeckt als dieser Ungestüme, dieser Maßlose" (S. 168). Dostojewski sei „der Psychologe der Psychologen. [...] Alles, was die Wissenschaft erst später entdeckte und benannte, [...] hat er voraus geschildert", mit ihm beginne „in der Kunst eine neue Psychologie" (S. 169f.). Freud selbst wiederum verglich später Dostojewski mit Zweig – zugunsten von Zweig. Dostojewski sei ein „schwer perverser Neurotiker [...]. Sie sind vom Typus des Beobachters, Lauschers, wolwollend [sic] und liebevoll nach dem Verständnis des unheimlich Großen ringend. Sie sind nicht selbst gewalttätig." (Freud an Zweig, 4. September 1926, Zweig 1989, S. 141)

Die Differenzen zwischen Freuds und Zweigs Einschätzungen von Dostojewski und ihren Konzepten der Künstler-Psychologie sind, zumindest tendenziell, symptomatisch für durchaus typische Differenzen zwischen der Freud'schen Psychoanalyse und der literarischen Moderne generell. Beide beteiligen sich mit ähnlichen Interessen an Beschreibungen eines Kampfes, dessen Schauplatz die menschliche Seele ist (vgl. Anz/Pfohlmann 2006, S. 29–38). Was Zweig als „Kampf mit dem Dämon" verbildlicht, entspricht den auch von Freud wiederholt in Metaphern des Kampfes dramatisierten Konflikten zwischen Sexualität und Moral, Unbewusstem und Bewusstem, Körper und Geist, Wahnsinn und Vernunft. Zusammen mit ‚Unterdrückung', ‚Widerstand' oder ‚Abwehr' gehört auch ‚Kampf' zum festen Inventar des psychoanalytischen Vokabulars. Vom „Kampf mit dem mächtigen Triebe" oder „Kampf gegen die Sinnlichkeit" spricht Freud etwa in seiner 1908 erschienenen Schrift *Die ‚kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität* (vgl. Freud 1974, S. 26), im Blick auf Dostojewski später von dessen „heftigsten Kämpfen, die Triebansprüche des Individuums mit den Forderungen der menschlichen Gemeinschaft zu versöhnen" (Freud 1969b, S. 271).

Fragt man nach den Parteinahmen und Sympathieverteilungen gegenüber den antagonistischen Kräften im Kampfgeschehen, so positionierte sich Freud mit seinem berühmten Postulat „Wo Es war, soll Ich werden" (Freud 1969c, S. 516) bei aller Kritik an pathogenen Formen der Sexualunterdrückung durch eine zwanghafte Moral und Rationalität auf der Seite der Vernunft. Die literarische Moderne hingegen, und mit ihr auch Stefan Zweig, sympathisierten mit dem Dionysischen, dem Dämonischen, dem Triebleben und allem, was sich den Herrschaftsansprüchen der Vernunft widersetzt. Und während Freud sich nicht scheute, Dichter wie Dostojewski abwertend zu pathologisieren, identifizierte sich die literarische Moderne mit pathologischen Abweichungen von der ‚gesunden' Vernunft (→ IV.7 Das Dämonische). Nietzsche wie Dostojewski, Kleist oder Hölderlin bewunderte Zweig trotz ihrer selbstzerstörerischen Tendenzen als ‚dämonische Naturen' und erklärte: „Das Wort ‚pathologisch' gilt nur im Unproduktiven, in der niedern Welt: denn Krankheit, die Unvergängliches schafft, ist keine Krankheit mehr, sondern eine Form der Übergesundheit, der höchsten Gesundheit." (Zweig GWE, Der Kampf mit dem Dämon, S. 24)

Zweigs Psychologie des dämonischen Genies und der „jedem Menschen

nächtlichen Geständnis der Protagonistin vor einem fast fremden Hotelgast in *Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau* oder dem Rückblick eines 60-jährigen Professors auf die geheime Liebe zu seinem einstigen Lehrer in *Verwirrung der Gefühle* (vgl. S. 80ff.).

Nahe standen sich Zweig und Freud schließlich auch in ihrer psychologischen Einschätzung realer Kämpfe im Krieg. Der Psychologe und Pazifist Stefan Zweig berief sich jedenfalls mit Blick auf den Ersten und dann auch auf den Zweiten Weltkrieg wiederholt auf die Psychologie des Pazifisten Sigmund Freud, zuletzt in *Die Welt von Gestern*, im ersten und im letzten Kapitel. Im pessimistischen Blick auf den Antagonismus zwischen Kultur bzw. Zivilisation und den aggressiven Tendenzen im Inneren der menschlichen Subjekte, auf „die dunklen, die unbewußten Urtriebe und Instinkte des Menschtiers" und auf das, „was Freud tiefsehend ‚die Unlust an der Kultur' nannte, das Verlangen, einmal aus der bürgerlichen Welt der Gesetze und Paragraphen auszubrechen und die uralten Blutinstinkte auszutoben" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 257), ergriff auch Zweig Partei für die Kultur: „Wir mußten Freud recht geben, wenn er in unserer Kultur, unserer Zivilisation nur eine dünne Schicht sah, die jeden Augenblick von den destruktiven Kräften der Unterwelt durchstoßen werden kann" (S. 19). Das abschließende Kapitel der *Welt von Gestern* berichtet über die letzten Gespräche Zweigs mit Freud vor dessen Tod: Freud sieht sich in seinem Pessimismus bestätigt, trotzdem hofft er, dass „der elementare Vernichtungstrieb in der menschlichen Seele", der im Krieg zum Ausdruck kommt, in Zukunft „wenigstens im Gemeinschaftsleben der Völker" (S. 479) niedergehalten werde. Ein endgültiges Resümee über den Blick auf Freuds Werk zieht Stefan Zweig in seiner Rede bei der Urnenbeisetzung Freuds am 26. September 1939 am Friedhof von Golders Green in London (vgl. Zweig 1990).

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (1978): Briefe an Freunde. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1982): Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1989): Über Sigmund Freud. Porträt – Briefwechsel – Gedenkworte. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1990): Worte am Sarge Sigmund Freuds. In: Ders.: Menschen und Schicksale. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 235–237.

Zweig, Stefan (2001[11]): Der Amokläufer. Erzählungen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2004[3]): Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Stefan Zweig (2004[5]): Verwirrung der Gefühle. Erzählungen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2007[5]): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2008[4]): Die Heilung durch den Geist. Mesmer, Mary Baker-Eddy, Freud. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Anz, Thomas/Pfohlmann, Oliver (Hg.) (2006): Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Eine Dokumentation. Bd. I: Einleitung und Wiener Moderne. Marburg a.d. Lahn: LiteraturWissenschaft.de

Birk, Matjaž/Eicher, Thomas (Hg.) (2008): Stefan Zweig und das Dämonische. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Cremerius, Johannes (2003): Stefan Zweigs Beziehung zu Sigmund Freud. Eine heroische Identifizierung. In: Ders.: Freud und die Dichter. Gießen: Psychosozial, S. 23–60.

Davies, Keith/Fichtner, Gerhard (Hg.) (2006): Freud's Library/Freuds Bibliothek. A Comprehensive Catalogue/Vollständiger Katalog auf CD-ROM. Engl./Dt. Hg. in Zusammenarbeit mit dem Freud Museum London. Tübingen: Edition Diskord.

Döblin, Alfred (1999): Kleine Schriften III: 1925–1933. Hg. v. Anthony W. Riley. Zürich, Düsseldorf: Walter.

Freud, Sigmund (1955): Briefe an Arthur Schnitzler. In: Die neue Rundschau 66/1955, S. 95–106.

Freud, Sigmund (1969a): Der Wahn und die Träume in W. Jensens *Gradiva*. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 9–85.

Freud, Sigmund (1969b): Dostojewski und die Vatertötung. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. X: Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 267–286.

Freud, Sigmund (1969c): Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. I: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 448–606.

Freud, Sigmund (1974): Die ‚kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität. In: Ders.: Studienausgabe. Bd. IX: Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 9–32.

Freud, Sigmund/Zweig, Arnold (1984): Briefwechsel. Hg. v. Ernst L. Freud. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Gutheil, Emil (Hg.) (1950): The Autobiography of Wilhelm Stekel. New York: Liveright.

Haenel, Thomas (1995): Stefan Zweig. Psychologe aus Leidenschaft. Leben und Werk aus der Sicht eines Psychiaters. Düsseldorf: Droste.

Hofmannsthal, Hugo von (1935): Briefe 1890–1901. Berlin: S. Fischer.

Kory, Beate Petra (2007): Im Spannungsfeld zwischen Literatur und Psychoanalyse. Die Auseinandersetzung von Karl Kraus, Fritz Wittels und Stefan Zweig mit dem „großen Zauberer" Sigmund Freud. Stuttgart: Ibidem.

Matuschek, Oliver (2006): Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Meyer, Michaela (2009): Erzählte Psychoanalyse? Die „Wende nach Innen" in der modernen Literatur, dargestellt anhand ausgewählter Texte von Stefan Zweig, John Davys Beresford und May Sinclair. Essen: Die Blaue Eule.

Reik, Theodor (1912): *Erstes Erlebnis* von Stefan Zweig. In: Imago 1/2/1912, S. 209–211.

Ruprecht, Erich/Bänsch, Dieter (Hg.) (1981): Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890–1910. Stuttgart: Metzler.

Sohnemann, Jasmin (2012): Zwei Psychologen und ihre Freundschaft: Stefan Zweig und Sigmund Freud. In: Müller, Karl (Hg.): Stefan Zweig – Neue Forschung. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 73–98.

Strelka, Joseph P. (1982): Psychoanalytische Ideen in Stefan Zweigs Novellen. In: Literatur und Kritik 169–170/1982, S. 42–52.

Thomé, Horst (1993): Autonomes Ich und ‚Inneres Ausland'. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914). Tübingen: Niemeyer.

Weinzierl, Ulrich (2015): Stefan Zweigs brennendes Geheimnis. Wien: Zsolnay.

Werman, David S. (1979): Stefan Zweig and his Relationship with Freud and Rolland: A Study of the Auxiliary Ego Ideal. In: International Review of Psycho-Analysis 6/1979, S. 77–95.

Worbs, Michael (1988): Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.

6. Literatur des Exils

Marlen Eckl

1. Einführung 86
2. Die Aufgabe des literarischen Exils. 88
3. Die Sprachproblematik im Exil 89
4. Themen der Exilliteratur. 90
5. Das Exil im Exil 98

1. Einführung

> Hat schon jemand den Hymnus des Exils gedichtet, dieser schicksalsschöpferischen Macht, die im Sturz den Menschen erhöht, im harten Zwang der Einsamkeit neu und in anderer Ordnung die erschütterten Kräfte der Seele sammelt? Immer haben die Künstler das Exil nur angeklagt als scheinbare Störung des Aufstiegs, als nutzloses Intervall, als grausame Unterbrechung. Aber der Rhythmus der Natur will solche gewaltsame Zäsuren. Denn nur wer die Tiefe weiß, kennt das ganze Leben. Erst der Rückschlag gibt dem Menschen seine volle vorstoßende Kraft. […] Immer ist dem wahrhaft Starken das Exil keine Minderung, sondern nur Kräftigung seiner Kraft. (Zweig GWE, Joseph Fouché, S. 106f.)

Als Stefan Zweig dies 1928 schrieb, ahnte er nicht, dass er selbst wenige Jahre später ein Exilant sein würde. Obgleich er sich elf Jahre zuvor gegenüber Martin Buber zur Diaspora als Sinn des Idealismus des Judentums und als dessen „weltbürgerliche allmenschliche Berufung" (Zweig 1978, S. 68) bekannt hatte, war er nicht darauf vorbereitet, als er sich nach der Durchsuchung seines Salzburger Hauses im Februar 1934 gezwungen sah, seine Heimat zu verlassen. Zwar hatte er bereits am 15. April 1933 Frans Masereel gewarnt, dass Österreich in ganz kurzer Zeit das gleiche Schicksal wie Deutschland, d.h. die Aufhebung von Recht und Freizügigkeit, bevorstünde. Aber „[w]as man dann tun wird, ist unklar, ich habe die stärkste Abneigung, Emigrant zu werden und würde das nur im äußersten Notfall tun, denn ich weiß, daß alles Emigrantentum gefährlich ist" (S. 227).

Zu diesem Zeitpunkt hatte Zweig noch nicht entschieden, ob er Österreich verlassen sollte oder nicht. Mit einer historisch-biografischen Studie über Erasmus von Rotterdam wollte er seinen Beitrag zu den Ereignissen liefern. So ließ er Romain Rolland Ende April 1933 wissen, dass er dem Erasmus „ein […] Denkmal errichten" wolle: „[W]er zu lesen versteht, wird die Geschichte unserer Tage in der Analogie entdecken. Uns bleibt kein anderes Mittel mehr, uns vernehmlich zu machen, als durch das Symbol – oder zu emigrieren." (Rolland/Zweig 1987, S. 510f.) Nach Zweigs Ansicht würde Erasmus von Rotterdam sein Sprecher sein: „der erste bewußte Europäer […], der erste streitbare Friedensfreund, der beredteste Anwalt des humanistischen, des welt- und geistesfreundlichen Ideals", der „nur ein Ding auf Erden wahrhaft als den Widergeist der Vernunft gehaßt" habe: „den Fanatismus" (Zweig GWE, Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, S. 9f.). Ähnlich beschrieb er Richard Strauss das Buch als einen „stille[n] Lobgesang an den antifanatischen Menschen, dem die künstlerische Leistung und der innere Frieden das Wichtigste auf Erden ist – ich habe mir damit die eigene Lebenshaltung in ein Symbol besiegelt" (Strauss/Zweig 1957, S. 63).

Das Erscheinen von *Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam* fiel mit Stefan Zweigs Gang ins Exil nach England im Februar 1934 zusammen. Natürlich ist Zweigs *Erasmus* keine Biografie im Sinne der vorangegangenen über Fouché (1929) und Marie Antoinette (1932), sondern vielmehr eine biografisch-essayistische Studie über Erasmus' Vermittlungsrolle zwischen Martin Luther und dem Papsttum. Zweig reihte sich damit zugleich unter die Autoren ein, die im Exil erfolgreich auf historische Stoffe und Themen zurückgreifen sollten. Schon früh führte deren Beliebtheit und Erfolg unter den Schriftstellern und Kritikern zu einer lebhaften Diskussion über den „Sinn und Unsinn des historischen Romans", wie Lion Feuchtwanger seinen auf dem Internationalen Schriftstellerkongress in Paris 1935 gehaltenen Vortrag nannte. Feuchtwanger verstand historische Fakten als „ein Distanzierungsmittel, […] ein Gleichnis, um sich selber sein eigenes Lebensgefühl, seine eigene Zeit, sein Weltbild möglichst treu wiederzugeben" (Feuchtwanger 1984, S. 496) und Alfred Döblin kam in seinem Aufsatz *Der historische Roman und wir* (1936) zum Schluss:

> [W]o bei Schriftstellern die Emigration ist, ist auch gern der historische Roman. Begreiflicherweise, denn abgesehen vom Mangel an Gegenwart, ist da der Wunsch, seine historischen Parallelen zu finden, sich historisch zu lokalisieren, zu rechtfertigen, die Notwendigkeit, sich zu besinnen, die Neigung, sich zu trösten und wenigstens imaginativ zu rächen. […] Der unermüdliche Kampf aller Menschen […] um Freiheit, Frieden, echte Gesellschaft und um Einklang mit der Natur, gibt genug Beispiele für Tapferkeit, Kraft und Heroismus. (Döblin 2003, S. 314, 316)

Franz Carl Weiskopf dagegen warnte in seinem Beitrag *Hier spricht die deutsche Literatur. Zweijahresbilanz der „Verbannten"* im Zusammenhang mit Stefan Zweigs *Erasmus*: „Die Wahl eines historischen Stoffes bedeutet für einen emigrierten deutschen Schriftsteller in der Regel Ausweichen oder Flucht vor den Problemen der Gegenwart." (Weiskopf 1974, S. 84) Tatsächlich sah Stefan Zweig 1936 rückblickend in seiner „Beschäftigung mit dem Historischen eine Art Flucht vor der Zeit" (Zweig 1978, S. 275). Ein Blick auf das Werk bis zu seinem Tod zeigt, dass sich Zweig – sieht man von der Binnenhandlung der *Schachnovelle* ab – nicht „den Problemen der Gegenwart", sondern dem Rückblick auf Europa vor 1914 und insbesondere dem Ersten Weltkrieg (vgl. *Die Welt von Gestern*, 1942; *Clarissa*, erstmals 1990) zuwendet und in der Erforschung historischer Biografien und literarischer Werke (vgl. *Balzac*, erstmals 1946; *Montaigne*, erstmals 1960) Analogien sucht. In den Vorträgen *Geschichtsschreibung von morgen* und *Die Geschichte als Dichterin* (beide 1939 entstanden) bekräftigt er seinen Glauben an den Sinn der Geschichte und legt seine Vorstellung des Zusammenwirkens zwischen Historie und Literatur dar (→ V.1 Geschichtsbilder und Geschichtsauffassung). Angesichts der Völker und Nationen „in einem Zustand krankhafter Reizbarkeit" plädiert er für einen Standpunktwechsel in der Geschichtsschreibung (Zweig GWE, Geschichtsschreibung von morgen, S. 227). Im Hinblick auf die junge Generation gelte es, die Perspektive nationalen Interesses abzulegen und das kollektive Zusammenwirken der Menschheit im Sinn einer „Geschichte der menschlichen Zivilisation" aufzuzeigen. „Soll die Geschichte einen Sinn haben, so muß es der sein, unsere Irrtümer zu erkennen und sie zu überwinden. […] die Geschichte von morgen [muß] die unseres ewigen Aufstiegs sein" (S. 248). Wohl wissend, dass die historischen Ereignisse 1938/1939 seine Generation in diesem Sinne erneut vor eine große Prüfung stellten, mahnte er:

„Wer die Geschichte als ein Dichterisch-Sinnvolles liebt, der muß auch die Gegenwart und seine Existenz als ein Sinnvolles betrachten, und damit wächst in allen Widrigkeiten in uns das Bewußtsein, daß wir jeder, schaffend und handelnd und schreibend, ein Lebensziel erfüllen, […] für das Goethe die unvergängliche Formel gefunden hat: ‚Uns zu verewigen sind wir ja da.'" (Zweig GWE, Die Geschichte als Dichterin, S. 270)

Im Unterschied zu seiner Arbeit 1933/1935 (*Erasmus*, *Castellio*) räumte Zweig – seit vier Jahren im englischen Exil lebend – nun ein, dass die politische Erfahrung der Gegenwart für die Literatur ebenso bedeutend ist wie der Rückgriff in die Geschichte.

2. Die Aufgabe des literarischen Exils

Von Anfang an sahen sich die emigrierten Autoren mit der Frage konfrontiert, welche Art von Literatur am besten den Herausforderungen des Exils Rechnung tragen konnte. Es galt sowohl eine neue Existenz aufzubauen und das wirtschaftliche Überleben zu sichern als auch dem Zeitgeschehen Beachtung zu schenken und einen moralisch-politischen Anspruch zu erfüllen. Bereits 1933 hatte Heinrich Mann hinsichtlich der „Aufgaben der Emigration" klargestellt: „Die Emigration allein darf Tatsachen und Zusammenhänge aussprechen. Sie ist die Stimme ihres stumm gewordenen Volkes, sie sollte es sein vor aller Welt. […] Die Emigration wird darauf bestehen, daß mit ihr die größten Deutschen waren und sind, und das heißt zugleich: das beste Deutschland" (H. Mann 1974, S. 8); und Hans Sahl sekundierte 1934/1935: „‚Emigration ist kein Zustand, Emigration ist eine Verpflichtung', wurde neulich in einer Pariser Schriftstellerversammlung gesagt. Auf die Literatur übertragen, heißt das: Emigration ist […] eine geistige Haltung." (Sahl 1974, S. 70)

So einte das literarische Exil, das ebenso wie andere Emigrantengruppen hinsichtlich der sozialen Herkunft und politischen Ansichten, religiösen Überzeugungen und vielem mehr sehr heterogen war – Schätzungen gehen davon aus, dass es ca. 2500 Personen umfasste (vgl. Stephan 1998, S. 31) –, die Aufgabe, die ausländische Öffentlichkeit auf das „andere", bessere Deutschland aufmerksam zu machen und über den Nationalsozialismus aufzuklären. Ende Mai 1933 nutzte Ernst Toller den Internationalen P.E.N.-Kongress in Ragusa (Dubrovnik), um gegen die Bücherverbrennung zu protestieren. Seine Rede verschaffte ihm nicht nur internationales Ansehen, sondern führte auch in der Folge zur Auflösung der deutschen Sektion des P.E.N. und der Gründung eines deutschen P.E.N.-Clubs im Exil, dem neben den Gründungsmitgliedern Ernst Toller, Lion Feuchtwanger, Max Herrmann-Neiße und Rudolf Olden bald Heinrich und Klaus Mann, Alfred Kerr, Ludwig Marcuse, Bertolt Brecht, Herwarth Walden und später viele andere exilierte Schriftsteller angehörten. Die Unterstützung von Ernst Tollers Protest seitens eines Teils der österreichischen Delegierten, darunter Raoul Auernheimer, Franz Theodor Csokor, Paul Frischauer, Gina Kaus, Ernst Lothar, Robert Neumann und Friedrich Torberg, hatte den Austritt Grete von Urbanitzkys, der Geschäftsführerin des österreichischen P.E.N.-Clubs, und anderer Autoren zur Folge gehabt und damit die Spaltung der österreichischen literarischen Kreise eingeleitet. Zweigs Abwesenheit in Ragusa wurde mit Unverständnis zur Kenntnis genommen.

Während sich manche Schriftsteller wie Stefan Zweig jeglicher politischer Positionierung zu entziehen versuchten, erhoben andere wie Heinrich Mann die Forderung

einer gemeinsamen Vertretung. Für Heinrich Mann oblag der Emigration neben der politischen Erziehung die Bewahrung der deutschen Kultur: „Zu verteidigen haben wir eine ruhmreiche Vergangenheit und was sie uns vererbt hat, die Freiheit zu denken und zu handeln. […] Wir sind die Fortsetzer und Verteidiger einer Überlieferung […]. Nur der Geist sichert die nötige Autorität, um Menschen zu führen: gemeint ist ein Geist der Erkenntnis und Festigkeit." (Zit. n. Feilchenfeldt 1986, S. 79)

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Aufgabe und die Versuche, Gruppen zusammenzufassen, verstärkten das Gefühl der Zusammengehörigkeit unter den exilierten Schriftstellern besonders in den ersten Jahren des Exils im Unterschied zu anderen Emigrantengruppen. In der Rückschau stellte Klaus Mann fest: „Während die Parteifunktionäre sich zankten, hielten die Schriftsteller zusammen, auch wenn ihre politischen Ansichten voneinander abwichen. […] Ja, die verbannten Literaten bildeten wohl so etwas wie eine homogene Elite, eine wirkliche *Gemeinschaft* innerhalb der diffusen amorphen Gesamtemigration." (K. Mann 2004, S. 407) Zweigs davon doch deutlich abweichende Position lässt sich am Briefwechsel mit Klaus Mann nachvollziehen (vgl. K. Mann 1975).

3. Die Sprachproblematik im Exil

Infolge der erzwungenen Emigration hatten die meisten der exilierten Schriftsteller ihre Existenzgrundlage verloren. Abgeschnitten von Lesern, Verlagen und Publikationsorganen sahen sie sich vor die Frage gestellt, sich sprachlich an das Gastland zu assimilieren oder mit der Aussicht zu leben, wenn überhaupt, für eine gewisse Zeit nur einen sehr eingeschränkten Leserkreis zu erreichen. Wenige Autoren waren in den Zufluchtsländern aufgrund von Übersetzungen so bekannt wie Lion Feuchtwanger, Thomas Mann oder Stefan Zweig, die schon vor ihrer Emigration internationale Erfolge gefeiert hatten und im Exil ihr literarisches Schaffen problemlos fortführen konnten. Viele, die in der Heimat materiell abgesichert gewesen waren, mussten sich im Exil mit einem Leben in bescheidenen, häufig finanziell unsicheren Verhältnissen begnügen. Sich eine neue Existenz als Schriftsteller aufzubauen, gelang lediglich in Ausnahmefällen. Der Großteil der exilierten Autoren verdiente den Lebensunterhalt mit Gelegenheitsarbeiten oder wurde von der Familie, Freunden und Hilfsorganisationen unterstützt. Von Exilanten gegründete und herausgegebene Zeitungen und Zeitschriften wie *Die neue Weltbühne* in Wien (später Prag und Paris), *Pariser Tageblatt* in Paris, *Die Sammlung* in Amsterdam, *Das Neue Tage-Buch* in Paris, *Maß und Wert* in Zürich, *Das Andere Deutschland* in Buenos Aires, *Freies Deutschland* in Mexiko oder *Aufbau* in New York bildeten daher nicht nur das Sprachrohr und Informationsorgan der Exilgemeinschaft, sondern boten den Schriftstellern neben den Exilverlagen auch eine wichtige Publikationsplattform.

Denn erfolgreich zur Sprache des Aufnahmelandes überzugehen, sollte vorwiegend den Jüngeren vorbehalten bleiben, wie Stefan Heym, Arthur Koestler, Klaus Mann, Robert Neumann, Hilde Spiel oder Peter Weiss. Dem Deutschen als literarischer Sprache blieben die Exilanten nicht nur wegen ihres fortgeschrittenen Alters treu – viele waren vor 1890 geboren –, sondern vor allem auch, weil es Ausdrucksmittel ihrer Identität und Kultur war. Der vertrauten Umgebung beraubt, fühlte man sich im doppelten Sinne unverstanden. „Was tu ich in dem fremden Land, / Entstellt, gedruckt und ganz verkannt?", fragte sich Raoul Auernheimer (zit. n. Weiss 2010, S. 42).

Neben dem Gefühl der Isolation machte sich mit zunehmender Dauer des Exils die Angst vor dem Verlust der Sprachfertigkeit breit. Im Juli 1938 schrieb Stefan Zweig an Felix Braun: „[I]ch war hier lang mit Werfel, der ehrlich bekennt, er fürchte auf die Dauer im Exil an Sprachkraft zu verlieren. Und für mich ist der Gedanke, dass meine Bücher nur schraffierte Unterlagen für Übersetzungen sein sollen, eine lähmende Vorstellung" (zit. n. Berlin 1991, S. 332). Ebenso wie Leonhard Frank fühlten sich viele Autoren „[o]hne den lebensvollen, stetigen Zustrom aus dem Volk seiner Sprache und ohne die unwägbare, stetige Resonanz der Leser" (Frank 2003, S. 183) nicht existent. Seiner Ansicht nach glich das Schreiben im Exil dem Spielen „auf einer Geige aus Stein, auf einem Klavier ohne Saiten" (S. 183). Während Hans Natonek zu bedenken gab, dass die Muttersprache unter fremdem Himmel nicht wachse und blühe und bestenfalls eine Erinnerung sei (vgl. Weiskopf 1981, S. 42), wies Lion Feuchtwanger 1943 in seinem Essay *Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil* auf den zersetzenden Einfluss der fremdsprachlichen Umgebung hin: „Da ist zunächst die bittere Erfahrung, abgespalten zu sein vom lebendigen Strom der Muttersprache. Die Sprache ändert sich von Jahr zu Jahr. […] Wir hören die neuen Worte für diese neuen Erscheinungen zuerst in der fremden Sprache. […] [S]ie knabbern an unserem eigenen Ausdrucksvermögen." (Feuchtwanger 1974, S. 240) Der Gebrauch der Muttersprache implizierte deshalb auch das Bedürfnis, diese zu bewahren. In seinem Vortrag *Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur* (1939) argumentierte Ernst Bloch in ähnlicher Weise: „[W]ie können wir als deutsche Schriftsteller in einem anderssprachigen Land das Unsere tun, uns lebendig erhalten, wie können wir politisch kulturell unsere Aufgabe erfüllen? Man kann Sprache nicht zerstören, ohne in sich selber Kultur zu zerstören. Und umgekehrt, man kann eine Kultur nicht erhalten und fortentwickeln, ohne in der Sprache zu sprechen, worin diese Kultur gebildet ist und lebt." (Bloch 1974, S. 224)

Über die Vergewisserung der eigenen Identität in der Sprache und Kultur hinaus galt es angesichts des Missbrauchs derselben durch die Nationalsozialisten, etwas entgegenzusetzen. Nachdem man sie aus der Heimat vertrieben hatte, sollte man ihnen nicht noch das Kulturerbe wegnehmen können. Auch wollte man nicht den Nationalsozialisten die Bewahrung der deutschen Kulturtradition überlassen. Mit dem Anspruch, das wahre Deutschland zu vertreten, war auch der Wille verbunden, eine „gültige Literatur der höchsten Qualität und Integrität" zu schaffen (Köpke 1985, S. 231). Vor dem Hintergrund, dass das Exil aus verschiedenen Gründen kaum Raum für formale Experimente ließ, wurde die direkte, realistische Darstellung bevorzugt und die Deutlichkeit der Aussage sichergestellt. In der Sprache zeichneten sich bestimmte Entwicklungen ab: „Konservierung des Sprachbestands vor dem Exil, möglicherweise verstärkter Rückgriff auf die ‚Heimat' […], Verstärkung der Deutlichkeit und Eindeutigkeit und des intellektuellen Gehalts der Sprache; Orientierung an anderen Mustern als denen der Umgangssprache, etwa an Luthers Bibel, klassischer Literatur, und damit die Wahl von Archaismen; allgemeine Tendenz zur Stilisierung, […] begrenzte Tendenz zur Aufnahme fremdsprachlicher Wendungen." (Köpke 1985, S. 231)

4. Themen der Exilliteratur

Auch die Themenwahl blieb selbstverständlich nicht unberührt von der veränderten Lebenssituation. „Das Exil […] ist die Quelle dieser Werke. Nicht die Stoffe dieser Dichter haben sich verändert durch ihre Verbannung, sondern ihr Wesen", konstatierte Lion Feuchtwanger in seinem oben erwähnten Vortrag (Feuchtwanger 1974, S. 238). Die Erzählprosa war das dominierende Genre, obgleich einige Motive und Themen insbesondere auch in der lyrischen Form verarbeitet wurden (vgl. dazu die Ansätze einer Typologie der Exilliteratur bei Feilchenfeldt 1986; Rotermund 1994; Stern 1989; Strelka 1983; Vordtriede 1989). Wie dargelegt, erfreuten sich historische Themen besonderer Beliebtheit: „An ihrer Verarbeitung waren konservative und bürgerliche Exilanten, Radikaldemokraten und Kommunisten, Anfänger wie Reüssierte, Romanciers, Dramatiker wie Lyriker, Bestsellerautoren und ein Nobelpreisträger beteiligt." (Stephan 1979, S. 194) Für einige von ihnen wie Lion Feuchtwanger, Bruno Frank, Heinrich Mann und Thomas Mann, Alfred Neumann oder Stefan Zweig bedeutete der Rückgriff auf die Geschichte vor allem in den ersten Exiljahren die Fertigstellung von Projekten, die sie vor 1933 begonnen hatten, und das Anknüpfen an Themen und Gattungen, die sich für sie als erfolgreich bewährt hatten. Dies erlaubte den exilierten Schriftstellern, nicht nur historische Parallelen zur damaligen Entwicklung zu veranschaulichen, sondern auch „die weltumwandelnde Wirksamkeit der humanistischen Ideale aufzuzeigen" (Lukács 1974, S. 174).

Auch Stefan Zweigs Auswahl der Protagonisten seiner biografischen Studien kam eine besondere Bedeutung zu, und zwar in einem speziellen Sinn: Wenngleich er dazu neigte, dem Zufall die Urheberschaft seiner Buchprojekte zuzuschreiben, traf er die Entscheidung für seine Helden bewusst. Seiner inneren Einstellung folgend, die die „Tragik immer nur im Besiegten sieht", gab er „Erasmus und nicht Luther, Maria Stuart und nicht Elisabeth, Castellio und nicht Calvin" den Vorzug (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 198). Hatte er mit dem Erasmus eine „verschleierte Selbstdarstellung" und nach eigener Aussage neben *Jeremias* (1917) sein persönlichstes, privatestes Werk geschaffen (S. 432) und seiner Hoffnung auf einen Sieg der Vernunft über die Irrationalität Ausdruck verliehen, ging er mit *Castellio gegen Calvin* noch einen Schritt weiter und schuf „das Bild des Mannes, der ich sein MÖCHTE" (Zweig an Joseph Roth, Herbst 1937, Roth 1970, S. 514, Herv. i.O.).

In der Beschreibung Castellios als „einsame[n] Idealisten […], Flüchtling im Fremdland ohne Bleibe- und Bürgerrecht, ein[en] zwiefache[n] Emigrant[en]" (Zweig GWE, Castellio gegen Calvin, S. 10f.) werden die Parallelen zum exilierten Autor erkennbar. Indem Zweig darüber hinaus von „einer geharnischten und gepanzerten Diktatur" sprach und unterstrich, dass es Calvin „[d]ank einer großartigen organisatorischen Technik […] gelungen [ist], eine ganze Stadt, einen ganzen Staat mit tausenden bisher freien Bürgern in eine starre Gehorsamsmaschinerie zu verwandeln, jede Denkfreiheit zugunsten seiner alleinigen Lehre zu beschlagnahmen" (S. 9–11), werden die Anspielungen auf die Zeitumstände noch deutlicher. Damals war der Schriftsteller noch von einem baldigen Sieg der Freiheit und des Geistes überzeugt und formulierte seine Botschaft unmissverständlich im Untertitel: *Ein Gewissen gegen die Gewalt*. Dieser Glaube an die Kraft des Geistes sollte sich bis zum Schluss wie ein roter Faden durch seine Werke ziehen, wie die Werke *Magellan* (1938) und *Montaigne* (erstmals 1960) belegen. In den Arbeiten des französischen Philosophen fand er nicht nur Trost in den letzten Lebensmonaten. Vielmehr sollten dessen Leben und Werk seiner Generation als Vorbild dienen:

> [A]m hilfreichsten wird sein freies und unbeirrbares Denken einer Generation, die, wie etwa die unsere, vom Schicksal in einen kataraktischen Aufruhr der Welt geworfen wurde. Nur wer in der eigenen erschütterten Seele eine Zeit durchleben muß, die mit Krieg, Gewalt und tyrannischen Ideologien dem Einzelnen das Leben und innerhalb seines Lebens wieder die kostbarste Substanz, die individuelle Freiheit, bedroht, weiß, wieviel Mut, wieviel Ehrlichkeit und Entschlossenheit vonnöten ist, in solchen Zeiten der Herdentollheit seinem innersten Ich treu zu bleiben. (Zweig GWE, Montaigne, S. 468)

Die historischen Romane boten den Schriftstellern neben der Bezugnahme zur politischen Gegenwart auch die Möglichkeit, Geschichten von Flüchtlingen und Exilanten mit einzuflechten, wie z.B. Heinrich Mann in der Figur des Philippe Duplessis-Mornay im *Henri Quatre*. In diesem Sinne wollte Stefan Zweig Magellan nicht nur ein würdiges Denkmal für die „Tat des Mannes" setzen, „der meinem Empfinden nach das Großartigste geleistet in der Geschichte der Erderkundung, Ferdinand Magellan, er, der mit fünf winzigen Fischerkuttern von Sevilla ausfuhr, um die ganze Erde zu umrunden – die herrlichste Odyssee in der Geschichte der Menschheit" (Zweig GWE, Magellan, S. 10). Mit der Geschichte des Heimatvertriebenen Magellan vermochte er überdies den verzweifelten Flüchtlingen zu zeigen, dass ein Traum, eine Idee zu einer Heimat werden kann (vgl. Dines 2006, S. 295). Da er sich zu jener Zeit zunehmend um die Flüchtlinge sorgte und nach möglichen Aufnahmeländern suchte, war in den Biografien von Magellan und später Amerigo Vespucci die Erkundung neuer Welten von Bedeutung. „‚Hier ist alles einfach und nichts hat hier hohen Wert außer Friede, Bequemlichkeit und Gewürz. Das beste dieser Dinge aber und vielleicht das beste Gut auf Erden, nämlich Friede, scheint durch die Schlechtigkeit der Menschen von unserer Welt ausgetrieben worden zu sein und hierhergeflüchtet.'" (Zweig GWE, Magellan, S. 252) Sowohl dieses Zitat von Maximilian Transsylvanus in *Magellan* als auch Vespuccis Schlussfolgerung, dass „das irdische Paradies", wenn es irgendwo existiere, „nicht weit von hier sein" könne (Zweig GWE, Amerigo, S. 403), gab Stefan Zweig angesichts tausender Flüchtlinge, die in jenen Jahren Europa verlassen mussten, die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in „Neuen Welten" zu erkennen.

Ähnlich wie Heinrich Mann oder Joseph Roth, die sich mit den *Henri Quatre*-Romanen und *Die hundert Tage* der Geschichte ihres Exillandes widmeten, stellte Stefan Zweig mit seinen Biografien von Magellan und Vespucci die Verbindung zwischen der Alten und Neuen Welt her. Im brasilianischen Exil sollte Stefan Zweig auch auf die Entstehung von Ernst Feders Buch *Begegnungen. Die Großen der Welt im Zwiegespräch* Einfluss nehmen. Darin schildert der Berliner Publizist 16 Begegnungen aus Literatur- und Geistesgeschichte, um „durch die Erinnerung an historische Gestalten der letzten Jahrhunderte eine Art geistiges Band zwischen der Neuen und Alten Welt zu knüpfen, […] um mir die Anpassung an das neue ‚Klima' durch die Verlebendigung des kulturellen Austausches zwischen den beiden Kontinenten zu erleichtern" und „die Ideen der Freiheit, der Würde und der Selbstverantwortlichkeit der Persönlichkeit in großen Figuren der Vergangenheit sichtbar" zu machen (Feder 1950, S. 9f.). Richard Dyck setzte Feders *Begegnungen* mit August Strindbergs *Historischen Miniaturen* und Stefan Zweigs *Sternstunden der Menschheit* (1927) gleich (vgl. Dyck 1950, S. 8).

Obschon die Magellan-Biografie frei von politischen Bezügen war, stand sie im Licht des Zeitgeschehens. Dies erkennend schrieb Ernst Weiß: „Es ist ein Buch für Männer, es ist ein Werk für junge Menschen, die von einer Zeit wie der unseren fast erdrückt werden, das Zweig hier geschaffen hat. Es gibt Mut. Und was brauchen wir

heute mehr als Mut? Wer das Buch Zweigs gelesen hat, hat neuen Mut gewonnen zum Leben und zur Liebe." (Weiß, zit. n. Beck 2003, S. 316)

Stefan Zweigs Biografien über die bedeutenden Pioniere der Seefahrt Magellan und Vespucci können auch als Erinnerung an die Tatsache verstanden werden, dass von Beginn an zwangsgetaufte Juden durch ihre Teilnahme an den Fahrten einen wichtigen Beitrag zur Entdeckung unbekannter Seewege und Ländern leisteten und in den späteren Kolonien vor der Verfolgung der Inquisition Zuflucht fanden. Wie sehr für Stefan Zweig gerade Schiffe zu einem Symbol der Flüchtlingstragödie seiner Zeit geworden waren, dokumentiert die Korrespondenz mit dem Maler Lasar Segall. Im Dezember 1940 schrieb er Segall, er möge „das ganze Elend der Flüchtenden von heute […] zur Darstellung bringen". „Es wäre ein gewaltiger Fries, […] ein Dokument dieser Zeit" (zit. n. D'Horta 2008, S. 27). Daraufhin antwortete ihm Segall: „Ein merkwürdiges Zusammentreffen. Ich arbeite nämlich seit eineinhalb Jahren […] an einem großen Bild ‚Emigrantenschiff'. Aus beiliegenden Fotos können Sie die Auffassung und die Komposition ersehen, natürlich nicht die wirkliche malerische Wirkung." (Zit. n. S. 28) Der Schriftsteller zeigte sich von Segalls Werk sehr beeindruckt, wie er diesen wissen ließ: „Ohne mir ein autoritäres Urteil zu erlauben, möchte ich Ihnen sagen, dass Sie hier einen Herzschuss getan haben: Es ist auf diesem Bilde eine wirklich visionäre Zusammenfassung des zeitlichen Elends, für uns in der empfindlichsten Form. Wie gerne würde ich das Original sehen!" (Zit. n. S. 31) Dazu sollte es nicht mehr kommen. Angesichts dessen, dass er selbst auf der Suche nach einer endgültigen Zuflucht auf Schiffen von einen zum anderen Land gereist war und Ozeane überquert hatte, überrascht es nicht, dass Stefan Zweig in seiner letzten Novelle, der *Schachnovelle*, dieses Motiv aufgriff und als Rahmenhandlung eine Atlantik-Überfahrt wählte, in der er den Alltag wohlhabender Reisender mit den psychischen Qualen, die ein ehemaliger Gestapo-Gefangener durchlebt, konfrontierte.

Bereits 1937 hatte der Schriftsteller in der Legende vom *Begrabenen Leuchter* das Schicksal des zur ewigen Wanderschaft verurteilten jüdischen Volkes, das im Heiligen Land den einzigen sicheren Zufluchtsort findet, und zudem die Universalität des jüdischen Glaubens versinnbildlicht (→ V.8 Judentum und jüdische Identität). Damit spendete er angesichts der Ausgrenzung und Verfolgung der Juden durch die Nationalsozialisten vielen umherirrenden Flüchtlingen Trost, „daß sein [i.e. Gottes] Wort uns heilig geblieben in der Verbannung – und vielleicht ist dies der Sinn unseres ewigen Gejagtseins über die Erde, daß das Heilige uns nur noch heiliger wird durch die Ferne und unser Herz immer demütiger am Übermaß der Not […]. […] [D]ieses Leid und diese Klage gemeinsamen Verstoßenseins waren ihre einzige Einheit auf Erden." (Zweig GWE, Der begrabene Leuchter, S. 103, 124)

Wie Stefan Zweig begannen sich auch andere jüdische Schriftsteller unter dem Eindruck der erzwungenen Emigration jüdischen Themen und Stoffen zuzuwenden und machten das Exil als jüdische Erfahrung zum Gegenstand ihrer Literatur. Nach 1933 sahen sich die jüdischen Schriftsteller auf das Judentum zurückgeworfen, von dem sich nicht wenige entfremdet hatten. Der Rückgriff auf biblische Stoffe und Figuren erklärt sich aus der Notwendigkeit einer Sinngebung der jüdischen Existenz (→ IV.2 Biblische Stoffe und Motive). „Daß eine solche Rückwendung zur jüdischen Tradition, nicht auf fundamentalistisch-religiöser, sondern auf säkularisiert-universeller Basis, überhaupt möglich ist, liegt wohl nicht zuletzt an der spezifischen Beschaffenheit dieser Tradition, an der ihr immanenten Vieldeutigkeit, Dialektik und Offenheit"

(Shedletzky 1993, S. 9). Die fiktionalisierte Annäherung an das Judentum manifestierte sich nicht nur in verschiedenen Genres. Vielmehr spiegelt auch die Deutung der jüdischen Stoffe im Licht des Zeitgeschehens die unterschiedlichen Sichtweisen und Intentionen der Autoren wider.

Dass die Bibel als Quelle der Hoffnung und Stärkung des jüdischen Selbstverständnisses eine Schlüsselrolle besaß, nimmt nicht wunder. „Immer, wenn die Juden […] in Not waren, haben sie schon in alten Zeiten die heiligen Bücher aus der Bundeslade geholt und sich aus ihrer Vergangenheit für die Zukunft aufgerichtet", schrieb Max Reinhardt 1937 (zit. n. Stern 1998, S. 125). In Franz Werfels Jeremias-Roman *Höret die Stimme*, den er 1937 verfasste, versuchte der Autor Hoffnung zu vermitteln. Mit der Darstellung des Lebens in der Verbannung, zu dem das jüdische Volk in seiner Geschichte wiederholt gezwungen war, als Prüfung, aus der man mit gestärkter und gefestigter Identität hervorgehen kann, gab er seinen verfolgten und exilierten Schicksalsgenossen Zuversicht, aus der Vergangenheit Kraft für die Gegenwart zu schöpfen und den Glauben an eine bessere Zukunft nicht zu verlieren. Im Gegensatz zu Stefan Zweig behandelte er das gesamte Wirken von Jeremias und vermittelte mit dem Gehorsam gegenüber der Stimme Gottes eine zeitlose, prophetische Botschaft (vgl. Langer 2011, S. 96; Reffet 2011). Anders als Werfel griff Zweig in den letzten Jahren seines Exils erstaunlicherweise nicht auf jüdische Sujets zurück.

Zeitlebens hatte sich Franz Werfel in seinen Werken mit religiösen Fragestellungen beschäftigt. Im Exil kam ihnen als Ausdruck des Gottvertrauens eine neue Bedeutung zu. Werke wie z.B. Robert Neumanns *An den Wassern von Babylon* verbanden die jüdische Exilerfahrung mit dem Zeitgeschehen am Vorabend des Zweiten Weltkriegs. Darin erzählt Neumann die Emigration von zwölf Juden aus aller Welt nach Palästina im Jahre 1938 anhand von deren Lebensgeschichten. Tatsächlich spielte die konkrete Darstellung von Flucht, Verfolgung, Emigration und Exil eine wichtige Rolle in den Werken der exilierten Schriftsteller. Persönliche Erfahrungen im Exil bildeten die Grundlage, auf der die Schriftsteller ihre Zeitromane ausarbeiteten. „Das Exil wurde so sehr das Leben, daß mein ganzes Leben Exil wurde", fasste Konrad Merz, der Autor von *Ein Mensch fällt aus Deutschland*, einem der ersten Romane über das Leben im Exil, das vorherrschende Gefühl zusammen (zit. n. Strelka 1983, S. 83). In diesem Sinne versicherte Stefan Zweig Klaus Mann, dass dessen 1939 erschienener, vielbeachteter Roman *Der Vulkan* „kein beobachtetes Buch (wie z.B. Feuchtwangers Fresco zu werden scheint), sondern ein erlittenes [ist]. Man spürt das." (K. Mann 1975, S. 76)

Im Bewusstsein, dass sie das Schicksal mit tausenden Flüchtlingen des Nationalsozialismus teilten, unternahmen Autoren wie Klaus Mann in *Der Vulkan*, Lion Feuchtwanger in *Exil* oder Fritz Erpenbeck in *Emigranten* den Versuch, die wesentlichen Aspekte des Exils zu erfassen und „ein repräsentatives Bild vom Leben in der Emigration zu entwerfen." (Wegner 1967, S. 203) Andere wie Irmgard Keun, Konrad Merz, Erich Maria Remarque und Anna Seghers schilderten die Geschichten Einzelner und rückten dabei bestimmte Aspekte, wie die Visumsproblematik oder das Leben in der Illegalität, in den Vordergrund.

Von der Frage geleitet, wie das Leben im Exil bestanden werden kann, blieb auch das Schicksal unzähliger namenloser Regime-Gegner und Flüchtlinge, die die traumatischen Erinnerungen an die Verfolgung nicht an den Grenzen des nationalsozialistischen Herrschaftsgebiets [Herrschaftsgebiets] hinter sich hatten lassen können, sondern mit ins Exil und in das neue Leben nahmen, in den Exiltexten nicht unerwähnt. So veranschaulichte Stefan Zweig in der *Schachnovelle*, die als einziges Werk vollständig in den letzten Lebensmonaten im brasilianischen Exil geschrieben wurde und zu den Werken gehört, die ihn bei seinen Lesern unvergesslich machen sollten, in der Figur des Dr. B. die psychischen Folgen der nationalsozialistischen Terrorherrschaft für deren Opfer, die weit über die physische Gewalt hinausreichte, einerseits und in der Figur seines Gegenspielers Mirko Czentovic die menschliche Verrohung anderseits. Mittels der Konfrontation der beiden Spielertypen versinnbildlicht die *Schachnovelle* den Gegensatz von Geist und Macht, Kultur und Unzivilisiertheit, der sich als ein zentrales Thema der Exilliteratur erwies. Anhand dessen war die Illustration der anderen „Komponenten der Exilproblematik – das Verhältnis eines Intellektuellen zur Politik, der Zwiespalt zwischen Wunsch und Möglichkeit zu handeln, das Leiden unter der inneren Isolation und der Versuch einer Sinngebung des Exils" – möglich (Wegner 1967, S. 202; zur *Schachnovelle* vgl. u.a. auch Poldauf/Saremba 2007; Berlin 2008; Renoldner 2013; → III.3.6 SCHACHNOVELLE).

Ebenso wie das Exil in Zeitromanen thematisiert wurde, fand auch die Auseinandersetzung mit den Vorgängen in der Heimat nicht nur in den historischen Romanen statt. Die „Deutschland-Romane" der ersten Exiljahre wollten zum einen die Ursachen des Aufstiegs des Nationalsozialismus aufzeigen und zum anderen zur Aufdeckung der Realität des nationalsozialistischen Terrors beitragen. Die Bandbreite der von Willi Bredel, Lion Feuchtwanger, Bruno Frei, Oskar Maria Graf, Ödön von Horváth, Anna Seghers, Arnold Zweig und vielen anderen behandelten Themen reichte von der Darstellung des der nationalsozialistischen Ideologie verfallenen Proletariats und Kleinbürgertums bis zur Schilderung der Zustände in den Konzentrationslagern. Nach dem Bürgerkrieg in Österreich im Februar 1934 fanden auch diese Ereignisse Eingang in die literarischen Arbeiten der exilierten Autoren. In der Rückschau stellte Hilde Spiel fest: „Niemand will jenen glauben, für die der Februar 1934 einen härteren Einschnitt bedeutet hat als der Anschluß. […] Was vier Jahre später geschah, war entsetzlich, aber vorhersehbar gewesen für alle, die ihre Augen nicht davor verschließen wollten. […] Darum wollte ich, wie manche andere Freunde, wie damals schon Robert Neumann und Stefan Zweig, nach dem österreichischen Bürgerkrieg das Land verlassen." (Spiel 1991, S. 102)

Neben Stefan Zweig und Robert Neumann bildeten Paul Frischauer, Joseph Roth und Berthold Viertel zu jener Zeit noch Vorboten einer nach der Annexion des Landes im März 1938 einsetzenden Massenemigration österreichischer Schriftsteller. Es waren ca. 1200 Schriftsteller, die sich angesichts der auf die Annexion folgenden Übergriffe und Verhaftungen von Juden und politischen Gegnern des Nationalsozialismus, die in Ausmaß und Brutalität den im bisherigen Deutschen Reich ausgeübten NS-Terror übertrafen, gezwungen sahen, die Heimat zu verlassen. Sie reihten sich in den Strom der Flüchtlinge ein, der in den Schicksalsjahren 1938/1939 infolge der Reichspogromnacht und des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs zunahm.

Der Beschäftigung mit der Heimat lag nicht allein der Aspekt der politischen Aufklärung zugrunde. In zahlreichen Werken legten die exilierten Schriftsteller Zeugnis von einem vom Heimweh bestimmten, sehnsuchtsvollen Rückblick ab: „Waren sie auch verbannt, wurden sie auch von Asylland zu Asylland getrieben, bekamen sie auch nur Drohungen und Verleumdungen von der Heimat her nachgesandt – so ließen sie doch das Bild der Heimat in schwermütiger und in lächelnder, in trotziger und in hoffnungsfreudiger Erinnerung hundertfach erstehen." (Weiskopf 1981, S. 113)

Insbesondere in den Werken der österreichischen Exilschriftsteller bildeten „Reminiszenzen an Österreich [...] eine alle übrigen Motive überstrahlende Konstante [...]. Sogar dort, wo zunächst von einer ganz anderen Welt die Rede ist" (Holzner 2002, S. 1). In Stefan Zweigs Lobeshymne auf das Exilland *Brasilien* (1941) tauchte die Österreichisch-Ungarische Monarchie im Subtext auf. Vom vermeintlich friedlichen Zusammenleben verschiedener Ethnien in Brasilien tief beeindruckt, beschrieb er die scheinbar vorhandene „Rassendemokratie" im *Land der Zukunft* als Fortführung des Miteinanders der unterschiedlichen Nationen der *Welt von Gestern*, das er im Wien Anfang des 20. Jahrhunderts erlebt hatte.

Während Autoren wie Hermann Broch, Elias Canetti und Robert Musil mit der Monarchie „jede andere politische oder nationale Form einer österreichischen Besonderheit" verabschiedet hatten und „sich – zumal im Exil – weniger als österreichische, sondern als ‚internationale' Schriftsteller" verstanden (Scheit 1987, S. 198), wurde in den verklärenden Vergangenheitsutopien der Werke von u.a. Ernst Lothar, Joseph Roth, Franz Carl Weiskopf und Franz Werfel sowie Stefan Zweigs Autobiografie die Habsburger Monarchie zum Sinnbild einer europäischen Stabilität und menschlicher Werte. „Österreich ist kein Staat, keine Heimat, keine Nation. Es ist eine Religion" (Roth 2010, S. 158), bekennt Graf Chojniki in Joseph Roths 1938 erschienenem Roman *Die Kapuzinergruft*. Während Franz Werfel und Joseph Roth „die explizit politische Orientierung an der Habsburgermonarchie und die im Exil vertiefte Bindung an religiöse Transzendenz" einte (Scheit 1987, S. 213), hob Stefan Zweig die übernationalen österreichisch-ungarischen Prämissen des „goldenen Zeitalters der Sicherheit" hervor (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 15).

Als Epochenmarkierung nahm der Erste Weltkrieg in den Werken einen wichtigen Raum ein (→ V.4 Krieg, Frieden, Pazifismus). Aufgrund der Niederlage und des Zerfalls der Habsburger Monarchie war auch „Österreich gestorben und ich weiß, dass es nie mehr auferstehen wird", wie Stefan Zweig Elisabeth Freundlich auf ihre Anfrage bezüglich der Schaffung einer Dachorganisation der vertriebenen österreichischen Intellektuellen wissen ließ (zit. n. Holzner 2002, S. 4). Dementsprechend schrieb Stefan Zweig bezüglich des Romans *Ungeduld des Herzens* (1939), es als seine Pflicht angesehen zu haben, „unser Vorkriegs-Österreich, mit all seinem Zauber, seiner Sentimentalität und seiner Raffiniertheit, für ein internationales Publikum in Erinnerung zu bringen, das Österreich, das in jener spezifischen Kulturform nie wieder aufleben wird." (Zit. n. Zweig GWE, Clarissa, S. 210) In welcher Atmosphäre der Roman niedergeschrieben wurde, stellte er gleich zu Anfang klar:

> Spätere Chronisten unserer Zeit werden einmal feststellen, daß im Jahre 1938 fast jedes Gespräch in jedem Lande unseres verstörten Europa von den Mutmaßungen über Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit eines neuen Weltkrieges beherrscht war. Unvermeidlich faszinierte das Thema jedes Zusammensein, und man hatte manchmal das Gefühl, es seien gar nicht die Menschen, die in Vermutungen und Hoffnungen ihre Angst abreagierten, sondern gleichsam die Atmosphäre selbst, die erregte und mit geheimen Spannungen beladene Zeitluft, die sich ausschwingen wollte im Wort. (Zweig GWE, Ungeduld des Herzens, S. 8)

Dennoch sollte der zeitliche Kontext der Donaumonarchie anders als in den Habsburg-Romanen von Joseph Roth, in denen „das Denken und Handeln der Personen beeinflußt, wenn nicht sogar bestimmt [wird] von der latent vorhandenen, aber nicht

immer offen eingestandenen Gewißheit über den zunehmenden Sinnverlust dessen, was einmal Habsburg als Idee und Wirklichkeit ausmachte" (Henze 1988, S. 121), in *Ungeduld des Herzens* nur die Kulisse sein, vor der sich die Handlung des Romans entwickelt. Sein Traum „von einer Art österreichischen Romans" (Zweig, Br IV, S. 319), dessen Fragment unter dem Titel *Clarissa* veröffentlicht wurde und der den fiktionalen Kontrapunkt zur Autobiografie darstellte, blieb unvollendet.

Eng verbunden mit der Rückbesinnung auf die Heimat war auch der Entschluss einiger Schriftsteller, angesichts der existentiellen Erfahrung des Heimatverlustes, der Flucht und des Exils ihre Lebenserinnerungen zu verfassen. Schon 1939 hatte Ernst Weiß bei einem Treffen des P.E.N.-Clubs vorausgesehen: „Was bleibt unsereins im Exil jetzt noch übrig, als von Erinnerungen zu leben und Memoiren zu schreiben." (Zit. n. Weiskopf 1981, S. 120) Das Schreiben wurde zum therapeutischen Prozess, zur Selbstvergewisserung, „zur Suche nach dem eigenen Ich ‚als dem einzigen Real-Wert', der noch zu behaupten war." (Kleinschmidt 1982, S. 35) Die Ausweitung zur Epochendarstellung ist ein Kennzeichen vieler Autobiografien von Exilanten (vgl. Winkler 1983, S. 363), die die eigene Lebensgeschichte auf diese Weise in einen überindividuellen Bezug setzten. Dies spiegelte sich auch in der Wahl der Titel wider, wie z.B. Ernst Tollers *Eine Jugend in Deutschland*, Carl Sternheims *Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens* oder Heinrich Manns *Ein Zeitalter wird besichtigt*. „Geprüfte Generation" (Zweig, Br IV, S. 317) lautet dementsprechend auch ein von Zweig in Betracht gezogener Titel für seine Lebenserinnerungen. Die „Prüfung" sah Zweig insbesondere in den zwei Weltkriegen, die als tiefe Einschnitte das Leben und den Werdegang seiner Generation nachhaltig prägten. Wie er Alma und Franz Werfel schrieb, hätte er „das Gefühl als hätten wir mehrere, ganz verschiedene Leben gelebt. Unsere Generation hat mehr gesehen als sonst drei oder vier. Und sie ist noch nicht am Ende." (Zweig, Br IV, S. 299) Seine Erinnerungen gehörten zu den Exilautobiografien, in denen „der Autor einerseits eine zu enge Fixierung auf seinen eigenen Werdegang vermeiden und andererseits die Glaubwürdigkeit seines Falles durch die ergänzenden Beispiele von Mitleidenden aus seiner Generation bestätigen" wollte (Critchfield 1984, S. 49).

Das geschaffene Werk sollte eine Brücke bilden, „die das Heute mit dem Gestern verbindet [...]. Eine Brücke, über den Riß der Zeit hinweg, aus Gedanken, Erinnerungen, Bildern" (Pauli, 1990, S. 7), wie Hertha Pauli in ihren Memoiren *Der Riß der Zeit geht durch mein Herz* feststellte und damit in gewissem Sinne Zweig sekundierte, der in seiner Autobiografie geschrieben hatte: „[D]ie Zeit gibt die Bilder, ich spreche nur die Worte dazu" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 7). Die Lebenserinnerungen waren der „Versuch, nicht nur die Welt von gestern zu restituieren, sondern auch eine Topographie des Ich nachzuschreiben, das in dieser Welt längst verlorengegangen war." (Koopmann, 1984, S. 15) Wie tiefgreifend die Erschütterung infolge der Erfahrung des neuen Ich im Exil war, belegen die zahlreichen im Werk vorhandenen Aussagen diesbezüglich. Die anfänglich positive Bewertung der Exilsituation – „[G]erade der Heimatlose wird in einem neuen Sinne frei, und nur der mit nichts mehr Verbundene braucht auf nichts mehr Rücksicht zu nehmen." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 7f.) – wich dem Eingeständnis, dass „[j]ede Form von Emigration [...] an sich schon unvermeidlicherweise eine Art von Gleichgewichtsstörung" verursache. „Man verliert – auch dies muß erlebt sein, um verstanden zu werden – von seiner geraden Haltung, wenn man nicht die eigene Erde unter sich hat, man wird unsicherer, gegen sich selbst mißtrauischer. [...] [I]ch zögere nicht zu bekennen", so Zweig

weiter, „daß seit dem Tage, da ich mit eigentlich fremden Papieren oder Pässen leben mußte, ich mich nie mehr ganz als mit mir zusammengehörig empfand. Etwas von der natürlichen Identität mit meinem ursprünglichen und eigentlichen Ich blieb für immer zerstört. […] [A]m Tage, da ich meinen Paß verlor, entdeckte ich mit achtundfünfzig Jahren, daß man mit seiner Heimat mehr verliert als einen Fleck umgrenzter Erde." (S. 465f.)

Stefan Zweigs Autobiografie zeugt von einem Schriftsteller, der entgegen seiner 1928 zum Exil gemachten Aussagen sein ganzes bisheriges Schaffen infrage gestellt sah (vgl. Wegner 1967, S. 163). Nachdem er bereits nach dem Ersten Weltkrieg in „ein anderes Österreich, eine andere Welt" (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 325) zurückgekehrt war, brachte ihm die Nachricht des neuen Kriegs die schmerzliche Gewissheit, dass „abermals […] alles Vergangene vorüber, alles Geleistete zunichte [war] – Europa, unsere Heimat, für die wir gelebt, weit über unser eigenes Leben hinaus zerstört. Etwas anderes, eine neue Zeit begann, aber wie viele Höllen und Fegefeuer zu ihr hin waren noch zu durchschreiten." (S. 492; vgl. dazu Hugo Simons Roman *Seidenraupen*, der Zweigs Schicksal in der Figur des Dr. Harms verarbeitet und als das Leiden einer Generation reflektiert, das in den Ereignissen des Ersten Weltkriegs wurzelt; vgl. Eckl 2010, S. 522f.) Im Unterschied dazu lassen beispielsweise die im amerikanischen Exil 1943/1944 (im Wissen um die Landung der Alliierten in der Normandie) verfassten Memoiren Heinrich Manns, der nach Kriegsende die Rückkehr nach Deutschland plante, allerdings zuvor verstarb, Geschichtsoptimismus und das Vertrauen in den Sieg der Vernunft erkennen. „Dieses Zeitalter verdient Dank, daß es zum Schluß die bessere Seite freigelegt hat, die rechte, die sich sehen lassen kann. […] Ich danke dem Zeitalter und seinen Menschen: beide sind von bequemen Anfängen zur katastrophalen Vollendung geschritten." (H. Mann 1947, S. 544, 547) Übereinstimmend mit seinem Onkel schrieb Klaus Mann in einem Brief vom 28. September 1945, mit dem er den *Wendepunkt* abschließen lässt: „Es wird das Jahrhundert der beginnenden Welt-Zivilisation, oder es wird das Jahrhundert der beginnenden Welt-Barbarei – wenn nicht gar schon der vollendeten. […] Die positive Entwicklung nimmt sich Zeit und bleibt unvollkommen. Bewährt sich unsere Generation, so hätten wir noch lange nicht das Paradies auf Erden. […] Es ginge weiter, und das ist schon viel." (K. Mann 2004, S. 708)

5. Das Exil im Exil

Die Exilliteratur wurde von der Hoffnung auf die Überwindung des Faschismus und den Triumph des Humanitäts- und Freiheitsgedanken getragen und durchzogen. Folglich sprach Alfred Kantorowicz für viele Schriftsteller, als er nach dem Ende des Kriegs die Überzeugung äußerte, „daß unser Kampf und unsere Werke im inneren und äußeren Exil dazu beigetragen haben, legitime Kulturbestände der alten Welt mit in die neue hinüberzuretten […], daß die Achtung vor deutschem Geist und Wort auch in den Jahren, da in Deutschland selber Nacht war, in der Welt nicht verlosch." Seine Erwartung, dass die exilierten Schriftsteller „als Vortrupp und als Architekten des neu zu erbauenden Hauses" (Kantorowicz 1974, S. 293f.) im entscheidenden Maße an diesem Gestaltungsprozess mitwirken würden, sollte sich nicht bestätigen.

Der Gang ins Exil war für die meisten ein Abschied von Europa für immer gewesen. Auch wenn Stefan Zweig in seinen letzten eineinhalb Lebensjahren – wie in Briefen

zu lesen ist – immer wieder über eine Rückkehr nach Europa nachdachte, musste er spätestens nach dem Eintritt der USA in den Krieg feststellen, dass eine Heimkehr in absehbarer Zeit nicht möglich sein würde.

Aus vielfältigen Gründen entschieden sich nur wenige, in die Heimat zurückzukehren. Manche zogen es vor, sich in anderen europäischen Ländern niederzulassen. Offizielle Einladungen zur Rückkehr bildeten ebenso eine Ausnahme wie die Rückholung durch Einzelpersonen, Organisationen und Parteien. Unbehagen und Misstrauen bestimmten die Begegnung mit der alten Heimat. Die Remigranten wurden von den Daheimgebliebenen darauf hingewiesen, dass diese in der Heimat einen Krieg miterlebt hätten. Der unumkehrbare Bruch ließ sich nicht verleugnen. „Nach Jahren kam, verstört, ich wieder her; / der alten Gassen manche sind nicht mehr, / der Ringturm kantig sich zum Himmel stemmt: / erst in der Heimat bin ich ewig fremd", beschrieb Theodor Kramer das „Wiedersehen mit der Heimat" (Kramer 1998, S. 65). In ähnlicher Weise äußerte sich Alfred Polgar zum „Emigranten-Schicksal: Die Fremde ist nicht Heimat geworden. Aber die Heimat Fremde" (zit. n. Scheichl 2006, S. 201). So war die Rückkehr keine Heimkehr, „weil niemals der Wiedereintritt in den Raum auch der Wiedergewinn der verlorenen Zeit ist." (Améry 1980, S. 83) Vorausahnend, dass sich das Exil für diese Schriftstellergeneration zur Lebensform oder zum „Exil im Exil", wie es Hans Sahl nannte (Sahl 2008), entwickeln würde, hatte Stefan Zweig 1941 Carl Zuckmayer gewarnt und damit auch seine 13 Jahre zuvor im *Joseph Fouché* geäußerte positive Bewertung revidiert: „Wir werden Heimatlose sein, – in allen Ländern." (Zuckmayer 1956, S. 246) Obgleich es einigen Remigranten glückte, erfolgreich am Kulturleben der alten Heimat teilzuhaben, blieben Motive der Verbannung, der Entfremdung, der Heimatlosigkeit, des Identitätsverlusts und des Heimwehs auch nach 1945 zentrale Elemente der literarischen Arbeiten der vor den nationalsozialistischen Verfolgungen geflohenen Autoren. Damit sprechen diese Werke, deren Veröffentlichung bis heute anhält, auch Grundprobleme unserer Zeit an. In seinem Aufsatz *Exil, die Epidemie der Moderne* (1991) erklärte Frederic Morton: „Unsere wichtigsten Autoren leben fern vom Daheim, was das Herz ist – denn das Herz selbst ist nicht mehr daheim. […] Diese Autoren haben das Exil zum Sprechen gebracht: das Exil, das im Begriff ist, unser aller Erbe zu werden." (Zit. n. Herz-Kestranek/Kaiser/Strigl 2007, S. 16)

Stefan Zweig

Rolland, Romain/Zweig, Stefan (1987): Briefwechsel 1910–1940. Bd. II: 1924–1940. Berlin: Rütten & Loening.
Strauss, Richard/Zweig, Stefan (1957): Briefwechsel. Hg. v. Willi Schuh. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1978): Briefe an Freunde. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1982): Tersites. Jeremias. Zwei Dramen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1983): Die Geschichte als Dichterin. In: Ders.: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 249–270.
Zweig, Stefan (1983): Geschichtsschreibung von morgen. In: Ders.: Die schlaflose Welt. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909–1941. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 227–248.
Zweig, Stefan (1987³): Castellio gegen Calvin oder Ein Gewissen gegen die Gewalt. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1990): Brasilien. Ein Land der Zukunft. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1990): Montaigne [Fragment]. In: Ders.: Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902–1942. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 468–556.
Zweig, Stefan (1990³): Clarissa. Ein Romanentwurf. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1990³): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1997⁴): Joseph Fouché. Bildnis eines politischen Menschen. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1999¹⁰): Amerigo. Die Geschichte eines historischen Irrtums. In: Ders.: Zeiten und Schicksale. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1902–1942. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 387–467.
Zweig, Stefan (2002²): Der begrabene Leuchter. In: Ders.: Rahel rechtet mit Gott. Legenden. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 74–191.
Zweig, Stefan (2003²⁰): Magellan. Der Mann und seine Tat. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2003⁵): Ungeduld des Herzens. Roman. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2005): Briefe. Bd. IV: 1932–1942. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2006³): Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2013): Schachnovelle. Kommentierte Ausgabe. Hg. v. Klemens Renoldner. Stuttgart: Reclam.

Weitere Literatur

Améry, Jean (1980²): Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten. Stuttgart: Klett-Cotta.
Beck, Knut (2003): Nachbemerkung des Herausgebers. In: Zweig, Stefan: Magellan. Der Mann und seine Tat. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 301–316.
Berlin, Jeffrey B. (1991): „Wie unwichtig sind ja überhaupt jetzt alle unsere Bücher und das, was wir machen!" The Unpublished Correspondence between Stefan Zweig and Felix Braun during the Anschluß year 1938. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 41/1991, S. 322–348.
Berlin, Jeffrey B. (2008): Lebendige Dichtung: Stefan Zweigs *Schachnovelle*. Betrachtungen zur Entstehungsgeschichte und zum Leseerlebnis unter Berücksichtigung unveröffentlichter Korrespondenzen. In: Schönle, Siegfried (Hg.): Schachforschungen. Festschrift für Egbert Meissenburg. Wien: Refordis, S. 42–127.
Bloch, Ernst (1974): Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Bd. 1: Dokumente. Frankfurt a.M.: Athenäum/S. Fischer, S. 224–226.
Brown, Albert H. E. (1989): Franz Werfel am Broadway. In: Spalek, John M./Strelka, Joseph P. (Hg.): Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd. 2. New York, Bern: Francke, S. 1592–1606.
Critchfield, Richard (1984): Einige Überlegungen zur Problematik der Exilautobiographie. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 2/1984, S. 41–55.
D'Horta, Vera (Hg.) (2008): Lasar Segall. Navio de emigrantes. São Paulo: Museu Lasar Segall.
Dines, Alberto (2006): Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig. Frankfurt a.M. u.a.: Edition Büchergilde.
Döblin, Alfred (2003): Der historische Roman und wir. In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 292–316.

Dyck, Richard (1950): Weltgeschichte in Schattenrissen. In: Aufbau (New York) 16/52/29. 12. 1950, S. 8.
Eckl, Marlen (2010): „Das Paradies ist überall verloren." Das Brasilienbild von Flüchtlingen des Nationalsozialismus. Frankfurt a.M. u.a.: Vervuert.
Feder, Ernst (1950): Begegnungen. Die Großen der Welt im Zwiegespräch. Esslingen: Bechtle.
Feilchenfeldt, Konrad (1986): Deutsche Exilliteratur 1933–1945. Kommentar zu einer Epoche. München: Winkler.
Feuchtwanger, Lion (1974): Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Bd. 1: Dokumente. Frankfurt a.M.: Athenäum/S. Fischer, S. 238–242.
Feuchtwanger, Lion (1984): Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans. In: Ders.: Ein Buch nur für meine Freunde. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 494–501.
Frank, Leonhard (2003): Links wo das Herz ist. Berlin: Aufbau.
Henze, Volker (1988): Jüdischer Kulturpessimismus und das Bild des Alten Österreich im Werk Stefan Zweigs und Joseph Roths. Heidelberg: Winter.
Herz-Kestranek, Miguel/Kaiser, Konstantin/Strigl, Daniela (2007): Einleitung. In: Dies. (Hg.): In welcher Sprache träumen Sie? Österreichische Lyrik des Exils und des Widerstands. Wien: Verlag der Theodor Kramer Gesellschaft.
Holzner, Johann (2002): Österreichische Literatur im Exil. Salzburg, http://www.literaturepochen.at/exil/lecture_5005_1.html (Stand: 28. 6. 2015).
Kantorowicz, Alfred (1974): Deutsche Schriftsteller im Exil. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Bd. 1: Dokumente. Frankfurt a.M.: Athenäum/S. Fischer, S. 286–295.
Kleinschmidt, Erich (1982): Exil als Schreiberfahrung. Bedingungen deutscher Exilliteratur 1933–1945. In: Exil 2/2/1982, S. 33–47.
Koopmann, Helmut (1984): Von der Unzerstörbarkeit des Ichs. Zur Literarisierung der Exilerfahrung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 2/1984, S. 9–23.
Köpke, Wulf (1985): Die Wirkung des Exils auf Sprache und Stil. Ein Vorschlag zur Forschung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 3/1985, S. 225–237.
Kramer, Theodor (1998): Wiedersehen mit der Heimat. In: Seeber, Ursula (Hg.): Ein Niemandsland, aber welch ein Rundblick! Exilautoren über Nachkriegs-Wien. Wien: Picus, S. 65.
Langer, Georg (2011): *Höret die Stimme*. Franz Werfels Jeremias-Roman und die jüdische Traditionsliteratur. In: Wagener, Hans/Hemecker, Wilhelm (Hg.): Judentum in Leben und Werk von Franz Werfel. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 95–107.
Lukács, Georg (1974): Der Kampf zwischen Liberalismus und Demokratie im Spiegel des historischen Romans der deutschen Antifaschisten. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Bd. 1: Dokumente. Frankfurt a.M.: Athenäum/S. Fischer, S. 173–199.
Mann, Heinrich (1947): Ein Zeitalter wird besichtigt. Berlin: Aufbau.
Mann, Heinrich (1974): Aufgaben der Emigration. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Bd. 1: Dokumente. Frankfurt a.M.: Athenäum/S. Fischer, S. 3–8.
Mann, Klaus (1975): Briefe und Antworten. Bd. 2: 1937–1949. Hg. v. Golo Mann u. Martin Gregor-Dellin. München: Ellermann/Edition Spangenberg.
Mann, Klaus (2004¹⁶): Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Reinbek b. H.: Rowohlt.
Pauli, Hertha (1990): Der Riß der Zeit geht durch mein Herz. Erlebtes – Erzähltes. Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein.
Poldauf, Susanna/Saremba, Andreas (Hg.) (2007): 65 Jahre *Schachnovelle*. Berlin: Emanuel Lasker Gesellschaft.
Reffet, Michel (2011): Jeremias bei Stefan Zweig und Franz Werfel. Symbolfigur des europäischen Juden. In: Gelber, Mark H./Ludewig, Anna-Dorothea (Hg.): Stefan Zweig und Europa. Hildesheim u.a.: Olms, S. 165–192.

Renoldner, Klemens (2013): Nachwort. In: Zweig, Stefan: Schachnovelle. Kommentierte Ausgabe. Hg. v. Klemens Renoldner. Stuttgart: Reclam, S. 126–166.
Rotermund, Erwin (1994): Erzählprosa im Exil. In: Žmegač, Victor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. III/1. Weinheim: Beltz Athenäum, S. 220–317.
Roth, Joseph (2010): Die Kapuzinergruft. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
Sahl, Hans (1974): Emigration – eine Bewährungsfrist. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Bd. 1: Dokumente. Frankfurt a. M.: Athenäum/S. Fischer, S. 69–70.
Sahl, Hans (2008): Memoiren eines Moralisten. Das Exil im Exil. München: Luchterhand.
Scheichl, Sigurd Paul (2006): Alfred Polgar nach 1945 – Kein Amerikaner in Wien. In: Thunecke, Jörg (Hg.): Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945. Wuppertal: Arco, S. 201–218.
Scheit, Gerhard (1987): Vom Habsburgischen Mythos zum Mythos der Masse. Über einige Voraussetzungen und Besonderheiten der österreichischen Exilliteratur. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 5/1987, S. 196–223.
Shedletzky, Itta (1993): Existenz und Tradition. Zur Bestimmung des „Jüdischen" in der deutschsprachigen Literatur. In: Dies./Horch, Hans Otto (Hg.): Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer, S. 3–14.
Spiel, Hilde (1991): Die hellen und die finsteren Zeiten. Erinnerungen 1911–1946. Reinbek b. H.: Rowohlt.
Stephan, Alexander (1979): Die deutsche Exilliteratur 1933–1945. München: Beck.
Stephan, Alexander (1998): Die intellektuelle, literarische und künstlerische Emigration. In: Krohn, Claus-Dieter u. a. (Hg.): Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933–1945. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 30–46.
Stern, Guy (1989): Prolegomena zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Ders.: Literatur im Exil. Gesammelte Aufsätze 1959–1989. Ismaning: Hueber, S. 37–52.
Stern, Guy (1998): Job as Alter Ego: The Bible, Ancient Jewish Discourse, and Exile Literature. In: Ders.: Literarische Kultur im Exil. Gesammelte Beiträge zur Exilforschung/Literature and Culture in Exile. Collected Essays on the German-Speaking Emigration after 1933 (1989–1997). Dresden, München: Dresden Univ. Press, S. 123–139.
Strelka, Joseph P. (1983): Exilliteratur. Grundprobleme der Theorie. Aspekte der Geschichte und Kritik. Bern u. a.: Lang.
Treitler, Wolfgang (2007): Zwischen Hiob und Jeremia. Stefan Zweig und Joseph Roth am Ende der Welt. Frankfurt a. M. u. a.: Lang.
Vordtriede, Werner (1989): Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Koepke, Wulf/Winkler, Michael (Hg.): Exilliteratur 1933–1945. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 23–43.
Wegner, Matthias (1967): Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933–1945. Frankfurt a. M., Bonn: Athenäum.
Weiskopf, F. C. (1974): Hier spricht die deutsche Literatur! Zweijahresbilanz der „Verbannten". In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Deutsche Literatur im Exil 1933–1945. Bd. 1: Dokumente. Frankfurt a. M.: Athenäum/S. Fischer, S. 82–86.
Weiskopf, F. C. (1981): Unter fremden Himmeln. Ein Abriß der deutschen Literatur im Exil 1933–1947. Berlin, Weimar: Aufbau.
Weiss, Lennart (2010): „In Wien kann man zwar nicht leben, aber anderswo kann man nicht l e b e n." Kontinuität und Veränderung bei Raoul Auernheimer. Uppsala: Uppsala Univ.
Winkler, Michael (1983): Exilliteratur – als Teil der deutschen Literaturgeschichte betrachtet. Thesen zur Forschung. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 1/1983, S. 359–366.
Zuckmayer, Carl (1956): „Did you know Stefan Zweig?" In: Arens, Hanns (Hg.): Der große Europäer Stefan Zweig. München: Kindler, S. 242–249.

III. Das Werk

1. Lyrik

Rüdiger Görner

1. Entstehung 103
2. Typologien lyrischen Schreibens und Wertung 103
3. Zyklische Ansätze 106
4. Das ‚Dämonische' in expressionistischer Gewandung 107
5. Das Schöpferische als lyrisches Thema 108
6. Rezeption und Forschung 109

1. Entstehung

Gedichte stehen am Anfang und Ende des literarischen Schaffens von Stefan Zweig. Sie umrahmen ein Werk, das neben szenisch-dramatischen Arbeiten maßgeblich von novellistischer, essayistischer und feuilletonistischer Kunstprosa bestimmt wurde. Der Kunstcharakter dieser Prosa ergab sich aus dem Nietzsche-Wort, nach dem wirkliche Prosa nur in der Nähe von Poesie entstehe.

Aufschlussreich für Zweigs frühes Selbstverständnis als Lyriker sind vor allem seine diesbezüglichen Äußerungen in Briefen an Karl Emil Franzos. So schreibt er ihm Anfang November 1900: „Ich habe vielleicht schon 150–200 Gedichte veröffentlicht, das doppelte geschrieben und jetzt einen Band zusammengestellt unter dem Titel ‚Silberne Saiten' der – 50 Gedichte enthält, das heißt die genaueste Auslese." (Zweig, Br I, S. 24) Dabei handelte es sich um Zweigs erste Buchpublikation überhaupt, und das sogleich im führenden Verlag der literarischen Moderne, Schuster & Loeffler in Berlin, in dessen Lyrik-Programm die Avantgarde mit Richard Dehmel, Detlev von Liliencron, Christian Morgenstern, Otto Julius Bierbaum, Gustav Falke und Paul Scheerbart vertreten war. Die Bemerkung zeigt, auch der frühe Zweig konnte durchaus zwischen Qualität und Quantität unterscheiden. Und die Güte seiner Gedichte blieb ihm ein Anliegen. Im Blick auf eine kommende Sammlung – es werden die dann beim neu gegründeten Insel Verlag veröffentlichten *Frühen Kränze* sein – gesteht er Hermann Hesse am 2. März 1903: „Würden mir die neuen Gedichte nicht wertvoller, als die ein bischen [sic] wässerigen und allzuglatten ‚Silbernen Saiten', so glaubte ich, daß ich mich verflache." (S. 57f.)

2. Typologien lyrischen Schreibens und Wertung

In den Gedichten Zweigs, urteilte im Rückblick Felix Braun, „schwebte eine Schwermut ohne Schwere" (Braun 1959, S. 42f.). Damit waren vorrangig die Sammlungen und Zyklen *Silberne Saiten* (1901) und *Die frühen Kränze* (1906) gemeint, neu aufgelegt im Jahr des *Jeremias* (1917), sowie die *Gesammelten Gedichte* (1924 unter Ausschluss der bei ihm inzwischen restlos in Ungnade gefallenen *Silbernen Saiten*; vgl. Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 121), erweitert um die Zyklen *Neue Fahrten*

und *Die Herrn des Lebens*, lyrische Charakterzeichnungen und damit ins Typologische überführte Entsprechungen zu den biografisch-literarischen Essays. Die Berühmten und Namhaften werden in diesen Porträtgedichten zu exemplarischen Vertretern einer Zunft oder Haltung. Auch das Erzählgedicht gehört zu diesem lyrischen Werk in Gestalt der *Ballade von einem Traum* (1923), die wiederum eine Gattung exemplarisch vorstellt, ohne jedoch weitere Beispiele folgen zu lassen.

Genauer betrachtet umrahmen aber auch die lyrischen Nachdichtungen das Werk Stefan Zweigs. Frühe Meisterschaft stellt er darin am Beispiel der Lyrik Émile Verhaerens unter Beweis. Bedeutende Übertragungen von Baudelaire und Verlaine sollten folgen. Am Ende steht eine von Zweig übertragene Stanze aus den *Lusiadas*, dem Hauptwerk des Luís Vaz de Camões. Es mochte für ihn in seinem brasilianischen Exil auch deswegen von besonderer Bedeutung gewesen sein, weil Camões – fern seiner Heimat – auf seiner Reise von Goa nach Macao im Mekong-Delta Schiffbruch erlitt, aber sein Werk retten konnte. Diese Verse also hingen in Petrópolis unter Glas gerahmt über Zweigs Schreibtisch – im portugiesischen Original und in seiner Übertragung:

Weh, wieviel Not und Fährnis auf dem Meere!
Wie nah der Tod in tausendfalt Gestalten!
Auf Erden, wieviel Krieg! Wieviel der Ehre
verhaßt Geschäft! Ach daß nur eine Falte
des Weltballs für den Menschen sicher wäre,
sein bißchen Dasein friedlich durchzuhalten.
Indes die Himmel wetteifern im Sturm.
Und gegen wen? Den ärmsten Erdenwurm!
(Zit. n. Heinrich Eduard Jacob, in: Fitzbauer 1959, S. 102)

Was bereits den frühen Stefan Zweig an der Lyrik Verhaerens beeindruckt hatte, dürfte ihn auch an dieser Strophe des *Lusiadas*-Epos bewegt haben: das Antlitz des Lebens, das in ihm erkennbar wird, die Konfrontation mit der gefahrvollen Lebensrealität. Diese Verse mag Zweig unmittelbar auf seine eigene Situation bezogen haben, womit gesagt ist: Für ihn wirkte in der Lyrik die Spannung zwischen Lebenserfahrung und rhythmisch-musikalischem Spracherlebnis.

Anders als zahlreiche Gedichte Verhaerens (etwa dessen Zyklus *Traumlandschaften*) hat Zweigs Lyrik nichts Etüdenhaftes oder Rhapsodisches. Gemessenheit kennzeichnet sie. Die meisten Gedichte dürfen als in sich geschlossen gelten. Selten sind die Gedichte, die sich im Maßlosen (auch der Gefühle) zu verlieren drohen. Ein solches Beispiel ist die quasi expressionistische Elegie *Der verlorene Himmel*, die mit dem Motiv der Rückkehr in die große Stadt arbeitet und eindrückliche Bilder findet: „Auf hohen Türmen hocken schlaflos die Stunden / Und schlagen mit Glocken nach mir." (Zweig GWE, Silberne Saiten, S. 155) Dieses Ich ängstigt sich vor „nie gekannten Gelüsten" und ist dabei, sich selbst zu verlieren. Doch erweist es sich darin, wie gesagt, eher als Ausnahme. Denn das Ich gerade der frühen Gedichte Zweigs ruht eher in sich, kann sich die Welt und das Schöne, auch wenn es erschreckt, zumuten. Es handelt sich um Gedichte voller Wahrnehmungen, die spürbar auf ihren Rhythmus und Sprachklang bedacht sind. Man sehnt und ahnt und träumt in diesen Gedichten, schlägt ‚silberne Saiten' an, um herauszufinden, was man wirklich hören möchte, wie die erste Strophe des Gedichts *Nocturno* belegt:

Siehe die Nacht hat silberne Saiten
In die träumenden Saaten gespannt!
Weiche verzitternde Klänge gleiten
Über das selig atmende Land
Fernhin in schimmernde Weiten. (S. 26)

Diese Gedichte lassen selbst Spuren, die das lyrische Ich aufnehmen will, vibrieren. Spurenklänge sind diese Gedichte daher ebenso wie ‚silberne Saiten'. Buchstäblich diesen Doppelton hatte denn auch Hugo Steiner-Prag bildlich mit seiner Einbandzeichnung für Zweigs ersten Gedichtband getroffen: Eine Spur durchzieht den Vordergrund wie ein Chladnisches Klangzeichen eine mit Sand bestreute Oberfläche. Sie führt zu einem dunklen Siedlungsbereich im Hintergrund, von dem sich ein aufgehellter Horizont absetzt.

Nicht nur *Nocturno* weist spät- oder neoromantische Züge auf. Der frühe Zweig erprobt als Lyriker auch den „Balladenton" (S. 51), vernimmt das „innre Glockenspiel" wie einst Mörike, sehnt sich nach dem Abend und seinem Zauber wie vor ihm Eichendorff und benennt das „Sehnsuchtsziel[ ]" namens „Du" (S. 30). Die „tiefe[ ] Nacht" (S. 33) scheint die bevorzugte Zeit zu sein und die Art, wie er sein eigenes „Lied" (S. 33) besingt und damit sein eigenes Dichten, belegt seine intime Vertrautheit mit der lyrischen Welt der Romantik:

Alle Lichter sind verglommen …
Träumend horch' ich und beklommen
Wie mein Schmerz zum Liede wird,
Und als Schluchzen müder Geigen
Durch das abendstille Schweigen
Mit gebroch'nen Schwingen irrt … (S. 43)

Alles drängte den frühen Zweig zum „Lied", zu dem auch die häufige Verwendung des Auslassungszeichens gehörte – oft ein Bestandteil früher Lyrik. Wenn Worte gebrechen, sagen drei Punkte das Ihre. Noch hatte sich die Einsicht in Zweig nicht durchgesetzt, dass man viel geschrieben haben müsse, um Auslassungszeichen verantworten zu können. Nietzsches Gedichte wissen davon; von dessen dithyrambischem Dichten waren die frühen Gedichte Zweigs noch unberührt; allenfalls im Gedicht *Junge Glut* spürt man den lyrischen Modus Nietzsches („Tiefe Nacht. – / Aus sinnenheißem Traum bin ich erwacht. / […] / … Und sinnetrunken tappen meine Hände / In schweigende Dunkelheiten hinein / Hinein in die leere, nichtssagende Nacht! …"; S. 60). Auch Hölderlins Dichtung, die in *Der Kampf mit dem Dämon* (1925) zum Thema werden sollte, hatte Zweig zu diesem Zeitpunkt wohl noch nicht wahrgenommen. Überraschender freilich ist, dass er offenbar auch von Heine unbeeinflusst geblieben ist. Dessen ironischer Ton fehlt. Zweigs Gedichte meinen es ernst – mit sich selbst und dem Sinn des Wohlklangs. Das Frühreif-Abgeklärte des jungen Hofmannsthal findet in diesen Gedichten durchaus seine eigenständige Entsprechung, weniger dagegen das Fluten der Welt durch Gedichtströme, wie dies der junge Rilke wagte oder besser: wie es sich ihm aufdrängte. Das „Drängen" freilich verspürte auch der junge Zweig in sich, zumindest sein poetisches Ich:

Ein Drängen ist in meinem Herz, ein Beben
Nach einem großen, segnenden Erleben,
Nach einer Liebe, die die Seele weitet
Und jede fremde Regung niederstreitet.

Ich harre Tage, Stunden, lange Wochen,
Mein Herz bleibt stumm, die Worte ungesprochen
In müde Lieder flüchtet sich mein Sehnen,
Und heiße Nächte trinken meine Tränen … (S. 45)

Diese Gedichte wirken ebenso gekonnt wie glatt. Ihr sprachlicher Überfluss kokettiert mit den ‚ungesprochenen' Worten. Das „Herz" schlägt in diesen Gedichten hörbar, erzwingt aber keinen Allerweltsreim.

3. Zyklische Ansätze

Das Dichten in Zyklen oder ‚Kränzen' ist in der Lyrik der Moderne ein romantisches Erbe. So beschließt denn auch ein Zyklus (*Im alten Parke*) Stefan Zweigs Band *Silberne Saiten*. Er nannte ihn einen „Spätsommertraum" (S. 71). Man könnte ihn als Echo auf Stefan Georges Gedicht *Komm in den totgesagten park und schau* verstehen, das dessen großen Zyklus *Das Jahr der Seele* (1897) eröffnet. Der „Park" in Zweigs Zyklus zeichnet sich durch Lebendigkeit aus: „Der Park ist aufgeblüht … Zu unsrer Liebesfeier / Singt er der Klänge und der Düfte schönstes Lied." (S. 74) Und doch schließt er melancholisch mit dem Gedicht *Erinnerung*:

Nun baut der Winter seine weißen Mauern,
Und alles strahlt in hellem heitrem Licht,
Nur unser Park liegt stets in stillem Trauern,
Das nie ein Laut mit fremder Stimme bricht.

Es ist, als dächt er jener Sommertage,
Die wir verbracht in froher Festlichkeit
Und rührend ist mir seine stumme Klage,
Allein in dieser weiten, schweren Einsamkeit … (S. 78)

Der Park wird in diesem Gedicht zum Subjekt. Er trauert, erinnert, klagt, und das unter einem Eichendorff'schen Vorzeichen, das ihm aus dessen Gedicht *Mondnacht* vertraut ist: „Es ist, als dächt […]." Der Irrealis wird in Zweigs Gedicht zur Grundlage der melancholischen Stimmung, was sie freilich relativiert.

Noch ausgeprägter zyklisch präsentiert sich Zweigs Sammlung *Die frühen Kränze*. Bereits die gewählten Motti – sie reichen von Leopardi über Keats und Grillparzer bis Goethe und Dante – deuten eine erhebliche Horizonterweiterung dieses Dichtens an. Mit diesen Gedichten wollte Zweig offenbar aus dem unmittelbaren Zeitkontext heraustreten. Diese Tendenz setzt sich auch später mit den Zyklen *Die Nacht der Gnaden*, *Bilder* und *Neue Fahrten* fort. Vor allem letzterer versucht sich in räumlicher Entgrenzung, was Zweig motivisch bis nach Indien führen sollte. Das entscheidende Stichwort fällt im Gedicht *Hymnus an die Reise*: „Die Grenzen zerklirren" (S. 145), ein geradezu expressionistischer Aufruf zur Aufhebung alles Trennenden. Dem eignet eine besondere Dynamik, die das Gedicht als ästhetisches Erlebnis vorstellt: „Und in dem Hinschwung von Ferne zu Fernen / Wächst dir die Seele, verklärt sich der Blick, / So wie die Welt im Tanz zwischen Sternen / Schwingend ausruht in großer Musik." (S. 145)

4. Das ‚Dämonische' in expressionistischer Gewandung

Die großen Themen der Prosa finden sich in Zweigs Lyrik nur sehr bedingt, und wenn, dann allenfalls punktuell, nicht aber leitmotivisch: Das ‚Dämonische' (→ IV.7 Das Dämonische) bleibt auf seine lyrischen Künstlertypologien beschränkt (*Die Herren des Lebens*), Unruhe prägt das Gedicht *Schwüler Abend* („Des Blutes Unruh in die Nacht zu jagen! / Dies willenlose Durch-die-Gassen-treiben, / Ob mich nicht etwas aus dem Dunkel will, / Dies lüstern Spähn, die angespannte Hangen / An jeder mattbeglänzten Fensterscheibe – / Wird dieses knabenhaft verworrne Treiben / Denn noch nicht in mir still?"; S. 169f.), aber ein lyrisches Lob des Pazifismus, überhaupt politische Gedichte sucht man bis auf den expressionistischen Dithyrambus *Polyphem* von 1917 – eine lyrische Kriegserklärung an den ‚dämonisch' mythologisierten Krieg – ebenso vergebens wie das *eine* große Wien- oder Paris-Gedicht. Überhaupt ist die Stadt quasi nur im Vorübergehen ein Thema (*Sonnenaufgang in Venedig*, *Brügge* oder das Konstanz-Gedicht *Stadt am See*). Und setzt sich das poetische Ich Zweigs einer Stadt etwas länger aus, etwa in seinem auch im Umfang ausgreifenden Gedicht *Der verlorene Himmel*, der *Elegie einer Heimkehr*, dann zeigt sich sein Autor, im Grunde ein Kind der Großstadt, vehement stadtkritisch. Die Schärfe dieser Kritik an der urbanen Zivilisation mag eine vom allgemeinen Zeitgeist inspirierte Geste gewesen sein, aber ihre Konturen prägen sich tief ein: Die Stadt habe den Himmel „[z]erbrochen", sagt das Gedicht: „Scherben, zerschellt am gelben Steinbruch der Straßen, / Blinken nur nieder, umdüstert vom Qualm der Fabriken, / Gassen fenstern ihn eng zu grauen Quadraten, / Plätze schleifen ihn rund und, riesige Schrauben, / Bohren die Schorne den wölbigen flach an die zackigen Dächer." (S. 153) Expressionistische Stadtkritik in Elegienform – das ist zumindest eindrücklich gekonnt, einschließlich der Bildung wirkungsvoller Neologismen („fenstern" und „Schorne" für „Schornsteine").

Diese ‚expressionistische Elegie' steht in Zweigs lyrischem Schaffen allein – ebenso wie seine epische *Ballade von einem Traum* (1923). Soll man behaupten, Zweig habe sich einfach beweisen wollen, auch so schreiben zu können, zumal er diese Themen und Gedichtformen nicht weiter verfolgt und entwickelt hat? Oder bestätigen diese Gedichte eben nur, was Hermann Bahr in seinem Versuch über Grillparzer behauptet hat: Lyrik verdanke sich nichts anderem als dem bloßen „Einfall" (Bahr 1947, S. 11)?

Untersucht man das Verhältnis zwischen Zweigs eigener Lyrik zu seinen lyrischen Übertragungen, dann ist festzustellen, dass er jene Themen, die Verhaeren, Rimbaud oder Baudelaire aufgegriffen hatten, bei ihnen beließ und nicht mit ihnen zu wetteifern versuchte. Eine gewisse Arbeitsteilung in lyrischen Fragen lässt sich durchaus erkennen. Das Stadtgedicht (*Der verlorene Himmel*) unterscheidet sich durch den elegischen Ton deutlich von den zivilisationskritischen Gedichten der Zeit. Auch die Art, wie Selbstentfremdung und Selbstverlust durch die Stadt zum Ausdruck gebracht werden, ist authentischer Zweig: „Und mein Herz, das verwirrte, / Schlägt hier nicht die eigne Stunde der Brust, sondern hämmert, / Fremd schon sich selbst, den rasenden Rhythmus der Stadt." (Zweig GWE, Silberne Saiten, S. 155)

Die Voraussetzung einer solchen Sichtweise auf die Zivilisation und die Natur, das Schauen, der sinnliche Eindruck aus dem Gefühl, die Anverwandlung des Gese-

henen – er teilte es mit der Zugehensweise auf die Welt, wie sie Rilke entwickelte. Es überrascht daher nicht, dass Zweig den mit Abstand bedeutendsten Nekrolog auf Rilke verfasste (→ III.14.3 Über österreichische Literatur), in Gestalt seiner Münchner Rede vom 20. Februar 1927, *Abschied von Rilke*. Und es ist gleichfalls nur konsequent, wenn Zweig die ersten Verszitate Rilkes in dieser Rede dessen Gedicht *Fortschritt* aus dem *Buch der Bilder* (1900) entnahm: „Immer verwandter werden mir die Dinge / und alle Formen immer angeschauter" (Zweig GWE, Abschied von Rilke, S. 249). Darin auch Zweigs lyrisches Ideal zu erkennen, erscheint geboten, auch wenn er sich selbst das Verfassen von Ding-Gedichten im Gefolge Rilkes versagte.

5. Das Schöpferische als lyrisches Thema

So eingehend sich Zweig über Dichter und das Dichten als Essenz des Schöpferischen zu äußern verstand, mit Selbstaussagen über seine Lyrik hielt er sich zurück, obzwar der Schöpfungsakt selbst zu einem lyrischen Motiv Zweigs werden sollte (→ IV.5 Das Schöpferische). Seine Hauptaussage besteht darin, sich im Jahre 1924 in Form ‚gesammelter Gedichte' erneut zu ihnen bekannt zu haben. Im Rückblick erschien ihm dieses lyrische Werk denn auch als ein Phänomen seiner eigenen Schaffenswelt von ‚Gestern', was seine Übertragungen oder Nachdichtungen einschloss. Seinem bedeutendsten Beitrag zur Lyrik, der Sammlung *Neue Fahrten* sowie seiner *Ballade von einem Traum*, soll hier gesonderte Aufmerksamkeit gelten.

Einige selten gewürdigte Gedichte fallen auf, sowohl was den Umfang als auch die Metaphernbildung betrifft. Manche wie *Belfried in Flandern* arbeiten mit einem deutlich nach Rilke klingenden Ton, ohne ihn nur zu imitieren; danteske Terzinen finden Verwendung (*Das Tal der Trauer*, *Der Träumer*) und der Versuch mit der traditionellen Form der Ballade gleicht einem Abgesang auf diese lyrische Gattung (*Ballade von einem Traum*, 1923). *Letztes Gedicht. Der Sechzigjährige dankt* (Zweig GWE, Silberne Saiten, S. 232) ist eine beinahe episch angelegte Schlusskadenz seines lyrischen Schaffens.

Belfried in Flandern ist ein Turm-Gedicht. Es sieht den charakteristischen schlanken, meist zum Rathaus gehörenden Glockenturm und Wahrzeichen flämischer Städte als die ruhenden Pole in der Geschichte des Landes. Der Besucher sieht ihn nach den Schlachten umstellt von „Standarten", die zu „bunten Flammen" geworden sind (S. 146): „Und seine aufgelösten Glocken klangen, / Als hätte hundert Münder jeder Stein, / Und schriee jeder nur, die Stadt zu loben, / Die unten nebelte, gegürtet und bewehrt" (S. 146).

Zu dieser lyrischen Thematisierung der Außenwelt, erkundet in „neuen Fahrten", bilden jene Gedichte ein Gegenstück, die vom Bedrängtwerden im Inneren zeugen: „Kennst du das, / Wenn plötzlich – du sitzt bei Schreiben und Sinnen – / Die Wände raunend zusammenrinnen?" (S. 168) Das Gefühl der Entfremdung durch die Stadt, Hauptmotiv in der Elegie *Der verlorene Himmel*, steigert sich in *Abendliche Flucht* zu einer radikalen Selbstentfremdung: „Und du rufst: es ist deine Stimme nicht. / Was du denkst, ist fremd in dich eingetan, / Fremd starrt dich dein Antlitz im Spiegel an, / Und du schauerst, du weißt nicht mehr, wer du bist, / Nichts ist mehr dein, fremd droht dir das Haus" (S. 168).

Selbstentfremdung ist das eine, die unfreiwillige, als Bedrohung empfundene Selbsterkenntnis das andere. Sie ist das Hauptmotiv der *Ballade von einem Traum* mit

einem ostinat eingesetzten Menetekel-Spruch: „Du bist erkannt! Du bist erkannt!" (S. 226–231) Dieses poetische Ich fühlt sich durch seinen Traum am „geheimsten Nerv des Lebens" getroffen: „Was wach ich nie mir eingestand, / Und dieser Traum, der fremd mich fand, / Hat tiefer mich als Tag erkannt." (S. 225) Zweigs Ballade ist keine des ‚äußeren Lebens' wie jenes berühmte Gedicht von Hofmannsthal, sondern eine solche des ‚inneren Lebens', der Traumwelt. Nicht in Terzinen trägt Zweig sie vor wie Hofmannstahl die seine, sondern im Sinne des Bänkelgesangs in Paarreimen. Das poetische Ich geht im Traum „durch einen fremden Raum" (S. 225). Dieser wirkt undurchdringlich: „Oh dieser Raum, wie voll er war / Von Vorgefühlen und Gefahr" (S. 225). Das Ich fühlt sich beobachtet – von „tausend Augen" (S. 226). Erkannt werden bis ins „Urgeheim" (S. 227) – die Ballade sieht dies als die Urangst schlechthin. Und das ist denn auch das Grundgefühl: Angst, die Zweig in dieser Ballade auf eine noch intensivere Weise kennzeichnet als in der Prosa: „Eisweiß vom Wind der Angst umfegt" (S. 227).

Dieses „Du bist erkannt!" spricht zu ihm als ein „Wort, das mir das Herz entmannt" (S. 228). Demnach handelt es sich um eine Ballade vom Herzen, das Erkenntnis kastriert hat. Selten genug im Schaffen Zweigs, dass er das Wort ‚Zweig' gebraucht. Anders in der Ballade. Dieses verhängnisvolle, quasi ‚dämonische' Wort, ein „Hohnwort" sogar, gewinnt im Traum eine eigene Dynamik: „Hoch überm Haupt, schnell unterm Schritt / Da klang es mit, da sprang es mit, / Voraus auf *Zweig* und Steigen schwang's" (S. 228f.; Herv. R. G.). Zumindest mittelbar entsteht dadurch eine identifikatorische Verbindung des Gedichts und seines Inhalts mit dem Autor. Der Weg führt ihn im Gedicht zum Wasser des Vergessens, das aber das Erkenntnis-Menetekel nicht tilgen kann.

Erst das Erwachen löst die Angst: „Wo war der Spuk? War der Betrug? / Mein erster Blick griff hin zur Wand, / Ob dort das Wort geschrieben stand. / Allein die Wand war leer und licht, / Die Schrift, die Schrift, sie brannte nicht / und niemand, niemand kannte mich!" (S. 230) Das Erkannt-Werden schlägt ins Unbekannt-Sein um. Wirkungsvoll ist auch die Fügung des greifenden Blickes, eine Art haptische Optik andeutend.

Was aber ‚erkannt' werden kann, bleibt die ganze Ballade über unausgesprochen. Erst die letzte Strophe gibt davon einen Eindruck. Das Ich fürchtete, „[m]an" (S. 230) könnte ihm auf die Schliche kommen und hinter sein künstlerisches ‚Betriebsgeheimnis' blicken, seine Kunst entzaubern, sein Schaffen entlarven. Es ist die Angst des Hochstaplers vor der Entblößung. Da sich diese Angst als bloßer Traum erwiesen hat, kann das Ich in sich ‚hinein lachen' und sein „buntes Kleid von Schein" (S. 231) wieder anlegen. Mehr noch: „Schloß Schweigen um mich als Gewand / Und trat, im tiefsten unerkannt, / Mein Tagwerk an, was wartend stand." (S. 231)

6. Rezeption und Forschung

In der Forschung ist die Lyrik Zweigs weitgehend unberücksichtigt geblieben (vgl. Görner 2012, S. 132–144). Diese Missachtung zeichnete sich schon früh ab, obwohl es zunächst durchaus Resonanz in Form von zahlreichen Rezensionen gegeben hatte. In einer der ersten Zwischenbilanzen des ‚Gesamtwerks' von Zweig, vorgelegt von Erwin Rieger im Jahre 1928, findet die Lyrik keine Beachtung (vgl. Rieger 2013). Mit verursacht wurde deren Nichtbeachtung wohl auch durch eine Bemerkung Zweigs

in *Die Welt von Gestern* (1942). Sie betraf jedoch nur seinen ersten Band (*Silberne Saiten*), wobei diese vorschnell auf seine ganzen lyrischen Arbeiten übertragen worden sein dürfte: „Es waren Verse unbestimmter Vorahnung und unbewußten Nachfühlens, nicht aus eigenem Erlebnis entstanden, sondern aus sprachlicher Leidenschaft. Immerhin zeigten sie eine gewisse Musikalität und genug Formgefühl, um sie interessierten Kreisen bemerkbar zu machen […].“ (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 121) Zumindest trug ihm dieser Band die Aufmerksamkeit von Liliencron, Dehmel und vor allem von Rainer Maria Rilke ein (vgl. S. 121).

Obwohl das Schreiben von Gedichten für Zweig biografisch grundiertes Kunsterlebnis *und* schiere Lust an den Möglichkeiten des Wortes war, bleibt die Lyrik Zweigs ein Desiderat der Forschung. Sie ist bislang nur vereinzelt aufgegriffen worden. Insbesondere das Verhältnis der Nachdichtungen zu Zweigs eigenen Gedichten harrt einer genaueren poetologischen Untersuchung. Dieses Verhältnis ist gerade deswegen von besonderem Interesse, weil es sich hierbei nicht um einen bloßen ‚Einfluss‘ handelt, sondern eher um eine Selbstbeeinflussung Zweigs: Als Nachdichter erweiterte er seine eigene poetische Sprache, wie umgekehrt diese früh ausgeprägte poetische Sprache seine Nachdichtungen mit prägte.

Ein weiteres wichtiges Forschungsdesiderat betrifft jene Gedichte, die Richard Friedenthal „Denktafeln für große Meister“ genannt hat (Friedenthal 1966, S. 7). Diese typologisch angelegten Porträtgedichte sind entfernt mit lyrisch-biografischen Versuchen verwandt, die der frühe Gottfried Benn etwa zu Chopin, dem jungen Hebbel und Klabund vorgelegt hat. Hierbei stellt sich eine weitere reizvolle Forschungsaufgabe, nämlich zu untersuchen, wie und wann die Lyrik Zweigs – und dieser Zyklus im Besonderen – das Problem des Schöpferischen aufgreift und mit ihm produktiv umgeht (→ IV.5 Das Schöpferische). Zweig abstrahierte in einigen Fällen von den konkreten historisch-biografischen Vorlagen, so in Gedichten wie *Der Fakir*, *Der Flieger*, *Der Maler*, *Die Sängerin*, *Der Beichtiger* und *Der Träumer*. Alle anderen Beispiele geben dagegen deutlich an, wer mit dem typisierenden Titel gemeint ist: *Der Dirigent* erinnert an Gustav Mahler, *Der Märtyrer* meint Dostojewski in der Stunde seiner Hinrichtung (und Errettung), *Der Bildner* ist eine Hommage an Rodin und *Matkowskys Othello* ist das einzige Gedicht des *Zyklus lyrischer Statuen*, das den Gemeinten, den bedeutenden Shakespeare-Darsteller Adalbert Matkowsky (1857–1909) (vgl. Vettermann 1990), im Titel führt. Am Beispiel dieses Schauspielers ‚zeigt‘ das Gedicht, dass der dargestellte Schein mehr sein kann als das gelebte Leben: „Und wir riefen, riefen, / Bis Er dann aus des Vorhangs bunten Falten // Uns wiederkam, wir sahen, daß nur Trug / Dies Sterben war, das wir mit ihm gelitten, / Doch wenn er ging, ging hinter seinen Schritten / Erneute Angst. Wie war es uns genug // Ihn anzusehn […].“ (Zweig GWE, Silberne Saiten, S. 183) Man kann es nur ein Zeugnis sprachlicher Meisterschaft nennen, wenn Zweig hier „Trug“ auf „Wie war es uns genug“ reimte: Der Schein genügte; mehr zu verlangen, erübrigte sich angesichts solcher Schauspielkunst. Nicht minder bedeutend die Schlussstrophe: Matkowsky, der so viele Bühnentode starb, gehört nun selbst zu den Toten. Durch seine Kunst habe er dem Publikum so viel „edle Wirklichkeit“ erschlossen: „Und die nun irgendwo, an fremdem Ort / Verdüstert ruht mit jäh verklungnen Saiten. / Denn was er lebte von Unsterblichkeiten / Ward nun zum Bild und stirbt in unserm Wort.“ (S. 183) Nicht der Nachruf verewigt; vielmehr hat der Künstler des Augenblicks, der Schauspieler, seine Verewigungen mit an den „fremden“ (S. 183) Grabort genommen.

Am Rodin-Gedicht *Der Bildner* ließe sich zeigen, wie poetisch unterschiedlich Zweig und Rilke auf Rodin und seine Kunst reagierten (→ IV.10 Bildende Künste). Zweig nahm ihn in den *Zyklus lyrischer Statuen* auf, wies ihm damit *neben* anderen Künstlern einen Platz zu und umgab ihn mit einer eigenen rhapsodischen Form. Anders als Rilke in den Ding-Gedichten leitete Zweig diese Form nicht von Rodins Kunst ab; allenfalls entschied er sich für ein Strukturprinzip, die „lyrische[n] Statuen“ (S. 181), das analog zu Rodins Skulpturen gedeutet werden könnte. Worauf Zweigs Rodin-Gedicht zusteuert – und das verbindet es mit seinen anderen Künstlergedichten –, ist das Darstellen oder zumindest Andeuten des schöpferischen Aktes. (Im Falle des „Kaisers“ sieht er sich – nicht ohne einen Anflug von Ironie – auf die bloße Unterschrift, den Aktenvermerk oder die Kabinettsorder reduziert: „Der Kaiser schreibt mit fliegendem Stift, / Und Schicksal schafft jede Unterschrift.“ [S. 208]) Am Beispiel Rodins erweist sich der schöpferische Akt als eine doppelte Abfolge von Bewegungen: „Der Meister steht staunend im steinernen Wald, / Von Schweigen umschart, von Stille umschallt, / Und mit einmal begreift er die Urgewalt, / Die wie große Musik aus den Steinen bricht: / Sendung / War ihm gegeben, / Vollendung / Schafft Leben über dem eigenen Leben, / Gestalteter Stein ist stärker als Zeit!“ (S. 193) Nach getaner künstlerischer Arbeit erfolgt die zweite Bewegung: „Groß rauscht es im Saale, still sinken die Hände, / Stumm stehen die Statuen, weiß leuchtet der Stein. / Wie eine Legende / Geht der Meister fromm in sein Werk hinein.“ (S. 194)

Mit dieser Schlusswendung hatte Zweig vermutlich auch sein eigenes Kunstideal benannt: die – wenn man so will – Umkehrung des schöpferischen Aktes in Gestalt eines Eingehens ins Geschaffene, oder im Falle seiner Lyrik: ihr Aufgehen im Großen des Prosawerks.

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (1984): Abschied von Rilke. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 242–260.
Zweig, Stefan (2007[5]): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2008[6]): Silberne Saiten. Gedichte. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Bahr, Hermann (1947): Österreichischer Genius. Grillparzer – Stifter – Feuchtersleben. Wien: Bellaria.
Braun, Felix (1959): Ein Besuch bei Stefan Zweig. In: Fitzbauer, Erich (Hg.): Stefan Zweig. Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Wien: Bergland, S. 42–43.
Fitzbauer, Erich (Hg.) (1959): Stefan Zweig. Spiegelungen einer schöpferischen Persönlichkeit. Wien: Bergland.
Friedenthal, Richard (1966): Geleitwort. In: Zweig, Stefan: Silberne Saiten. Gedichte. Nachdichtungen. Hg. u. eingel. v. Richard Friedenthal. Frankfurt a.M.: S. FischerFischer, S. 5–8.
Görner, Rüdiger (2012): Stefan Zweig. Formen einer Sprachkunst. Wien: Sonderzahl.
Rieger, Erwin (2013): Stefan Zweig. Der Mann und das Werk [1928]. Hamburg: Severus.
Vettermann, Gabi (1990): Matkowsky, Adalbert. In: Neue Deutsche Biographie. Hg. v. der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 16. Berlin: Duncker & Humblot, S. 382–383.

2. Dramen

2.1 *Tersites* (1907)

Monika Meister

1. Entstehung 112
2. Inhalt. 113
3. Rezeption und Forschung 116

1. Entstehung

Entstanden ist *Tersites* zwischen 1903 und 1906. Erstmals erwähnt Zweig *Tersites* in einem Brief an Hermann Hesse im September 1904, bezeichnet als einaktiges „Trauerspiel in Versen" (Zweig, Br I, S. 87). Bereits früh kommt die unsichere, an sich als Dramatiker zweifelnde Haltung Zweigs zum Ausdruck, wie insgesamt der Entstehungsprozess des *Tersites* die ambivalente Position zum Theater – vor allem die Produktivkraft der Phantasie betreffend – offensichtlich macht: „Im Theater hat sich noch keiner eine Weltanschauung errungen, in der Lektüre schon." (Zweig an Ellen Key, undatiert, verm. Anfang November 1906, S. 130) Zu seinem in Arbeit befindlichen Drama schreibt Zweig: „Ob es gut ist? Einen Tag reißt es mich selber hin und den andern sehe ich nur Kitt und Kleister." (S. 106) Im Februar 1906 schreibt Zweig in einem Brief an Ellen Key: „Ich vollende mein Drama ‚Thersites'. Es ist eine Tragödie des häßlichen Menschen, der – allzulange nur äußerlich gewertet und innerlich nie ertastet – seinem eigenen Zerrbild ähnlich wird, ohne doch seine innerste Größe je ganz zu verlieren. Was ich wollte, weiß ich klar. Nur habe ich selbst einen überscharfen Blick für das Brüchige in meinen Werken. Und ich weiß nicht, ob ich das Stück veröffentlichen soll" (S. 115). Die vielfachen Erwähnungen des *Tersites* in den Briefen der Jahre 1904–1908 belegen die intensive Arbeit des Autors am Trauerspiel und verweisen auf Zweigs Interesse an einer Aufführung, auch wenn zugleich betont wird, dass er nicht an eine Realisation gedacht habe.

Im Juli 1906 schreibt Zweig in einem Brief an Franz Karl Ginzkey, dass seine Tragödie *Tersites* auf den Dramaturgen des Königlichen Schauspielhauses in Berlin einen „ungewöhnlichen Eindruck" gemacht habe, und nunmehr würden es „Ludwig Barnay und Generalintendant Baron Hülsen lesen" (S. 119). Aus den Briefen an Barnay aus den Jahren 1907 und 1908 sind die Umarbeitungen und Aufführungspläne für Berlin ablesbar (vgl. S. 144f.). Den Textumfang des *Tersites* in Hinblick auf eine bühnenwirksame Inszenierung bedenkend, verwundert es nicht, dass Zweig von Ludwig Barnay um Änderungen gebeten wurde. Zweig antwortete, dass er gerne dazu bereit sei, wenn bestimmte „psychologische Notwendigkeit[en]" (S. 121) nicht darunter leiden würden. Aus der Zeitung erfährt Zweig, dass der populäre Schauspieler Adalbert Matkowsky, ursprünglich für die Rolle des Achill vorgesehen, schwer erkrankt sei (vgl. Matuschek 2006, S. 74f.). Daraufhin zieht Zweig das Stück für Berlin zurück, es wird schließlich am 26. November 1908 gleichzeitig an den Hoftheatern in Dresden und Kassel uraufgeführt. Zweig spricht später von einer „bittere[n] Vorgeschichte" seiner Dramen, „weil in ihnen eine menschenmörderische Kraft zu wohnen […] scheint. ‚Thersites' hatte 8 Proben im Berliner Kön[i]gl. Schauspielhaus, bei der neunten wurde Matkowsky krank, um nie zu gesunden (und ich ließ mir Ersatz durch einen Coulissenreißer nicht gefallen)." (Zweig, Br I, S. 281)

Im Insel Verlag ist das Stück bereits 1907, mit dem Untertitel *Ein Trauerspiel in drei Aufzügen*, erschienen. Vom Wiener Burgtheater wurde *Tersites* abgelehnt, trotz einer Empfehlung von Josef Kainz. Zweig hatte sich Anfang Juli 1906 eine Aufführung gewünscht – das Wiener Burgtheater, „unser aller Wiener Dichter tiefste Sehnsucht" (S. 122), galt ihm als höchster Maßstab der Bühnenkünste. Jahre später und auf ein anderes Stück bezogen (*Das Haus am Meer*, 1912) formuliert Zweig die zwiespältige Haltung dem Burgtheater gegenüber so: „Mir persönlich verdirbt es die Freude, ein Publikum nicht als etwas Anonymes, Fremdes und Feindseliges zu empfinden, das erst gewonnen sein muß, sondern als Konglomerat von bekannten Gesichtern." (S. 237) Auch das Münchner Hoftheater nahm das Stück nicht an. Im Widerspruch dazu schreibt Zweig im Erinnerungsbuch *Die Welt von Gestern* (1942) von einer „dramatische[n] Karriere unvergleichlicher Art", die sich ihm damals eigentlich ungewollt aufgetan habe (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 199).

2. Inhalt

Die klassischen dramaturgischen Einheiten der Zeit, der Handlung und des Ortes, die das Trauerspiel bestimmen, entsprechen den Regeln der *Poetik* des Aristoteles, beziehungsweise deren Auslegung in der Renaissance: Mittag, Abend, Morgen als Zeitangaben, in denen die Handlung vor sich geht. Der erste und zweite Akt spielen auf einem „*[b]reite[n] Platz im Lager der Griechen vor Troja*" (Zweig GWE, Tersites, S. 9), der dritte vollzieht sich im Inneren des auf der linken Seite der Bühne situierten Zeltes des Achilles. Detailliert beschreibt Zweig in den Szenenanweisungen die den Empfindungen der Figuren entsprechenden Körperhaltungen, stimmlichen Qualitäten und Gesten. Die breit ausgeführten, in pathetischer Sprache verfassten Monologe und Dialoge wirken bemüht, dem tragischen Ton einer Dramentradition des 19. Jahrhunderts nahe zu kommen; die Szenenbemerkungen folgen ganz und gar illusionistischen Abbildungsmodi.

Der *Tersites*-Text Stefan Zweigs ist verwurzelt in der Antike-Rezeption der Wiener Jahrhundertwende, einer Moderne, für die Friedrich Nietzsches Kulturkritik und dessen *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) die Grundlagen einer neuen Lesart und Interpretation der griechischen Antike darstellen. Stefan Zweig, der zeit seines Lebens Hugo von Hofmannsthal als den größeren Dichter betrachtete, wagt sich mit der Bearbeitung dieses Trauerspiel-Stoffes in ein zwar zeitgemäßes, aber herausforderndes Terrain. Das Bühnenstück *Tersites* entsteht nur wenige Jahre nach Hofmannsthals *Elektra*, die – 1903 uraufgeführt – in der Regie von Max Reinhardt mit Gertrud Eysoldt in der Titelrolle überaus erfolgreich war. Sicherlich sind auch Sigmund Freuds Erkenntnisse der Funktionsmechanismen der Psyche und der Verhältnisse von psychischen und physischen Vorgängen für die psychologische Fundierung der *dramatis personae* von Bedeutung. Hinzu kommt die klassische Bildung, der der antike Stoff aus dem trojanischen Krieg vertraut ist, welchen Zweig punktuell modifiziert: Aus Penthesilea wird Teleia, Menelaos ersetzt Agamemnon. Tersites steht im Zentrum des Geschehens, ein negativer Held, der die bewusst gesetzte Kritik am Heldentum verkörpert, die für Zweigs Skepsis gegenüber allem Heroischen steht. 1920 hält Zweig fest, dass sein *Tersites* „eigentlich die erste Gegenwehr gegen das grie-

chisch-heroische Gewaltideal" darstelle (Zweig, Br III, S. 26). In *Die Welt von Gestern* wird Zweig sich erinnern: „Immerhin kündigte dieses Drama schon einen gewissen persönlichen Zug meiner inneren Einstellung an, die unweigerlich nie die Partei der sogenannten ‚Helden' nimmt, sondern Tragik immer nur im Besiegten sieht." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 198) Diese Wende in der Interpretation der Tersites-Figur zeigt sich im Trauerspiel in vielfacher Weise: Tersites verkörpert die geschundene, gedemütigte Kreatur, deren Liebesbegehren sich vor allem an die ‚Fürstin der Amazonen', Teleia, richtet und das tragischerweise nicht erfüllt wird. Zweig verweist immer wieder auf die dem Tersites seit Homer zugeschriebenen negativen Eigenschaften, thematisiert diese bewusst und wendet sie ins Menschlich-Ethische. Insgesamt gilt es festzuhalten, dass Zweig in diesem Trauerspiel das Menschliche der Tersites-Figur im Gegensatz zum Un- und Übermenschlichen der griechischen Heerführer hervorhebt und damit ein neues Bild des Tersites entwirft. In der siebenten Szene des ersten Aktes erwidert dieser wütend dem Patroklos: „So wie ihr / Zu sein, ist schrecklicher als mein Gesicht, / Seid ihr Menschen? Menschenfelle seid ihr" (S. 39). Der Zorn, den Tersites gegenüber Achill empfindet, verwandelt sich durch die (unerfüllte) Liebe zu Teleia in den Wunsch nach einem neuen Leben. Teleia und Tersites verbinden die ambivalenten Begehrensstrukturen in Bezug auf Achilles: Hass, Wut, Ohnmacht, Zuwendung und Abstoßung. In ihrer Verzweiflung und Not empfindet Teleia Mitleid für Tersites und dessen bitteres Schicksal. Tersites, Hoffnung schöpfend, an sie gerichtet: „O hör mich an, laß meines Lebens Qual / Für einen Augenblick durch deine Finger / Hinrinnen so wie Sand, der niederfällt. / Nicht fühlen mußt du's, denken nur, nur denken, / Das, was ich leben muß und einsam lebte." (S. 100) Dennoch wird Tersites zurückgewiesen, wie es die illusionistischen Regeln folgende Szenenbeschreibung zeigt: „*Er hat ihre Hand gefaßt. Teleia wendet sich langsam um. Plötzlich, wie sie sein verzerrtes*[,] *von Leidenschaft trunkenes Gesicht sieht, schrickt sie zusammen.* […] *Tersites ist bei ihrer Bewegung plötzlich ernüchtert.*" (S. 102) Erkennend, dass er benutzt wurde, um Achilles eifersüchtig zu machen, kulminieren in den letzten Szenen des dritten Aktes die kämpferischen Auseinandersetzungen zwischen Achilles und Teleia, sowie zwischen Tersites und Achilles, in deren Mitte der Tod des Patroklos steht. Teleia wird von Achilles getötet, Tersites von ebendiesem „mit einem Streich" (S. 115) erschlagen. Heftige Emotionen und deren körperlicher Ausdruck bestimmen sowohl die monologische wie dialogische Rede. Tersites beendet sein unglückliches Dasein, indem er sein Ende begrüßt, das auch das Ende seiner Leiden bedeutet.

Der erste Akt versammelt im Lager vor Troja die griechischen Heerführer Nestor, Odysseus, Achilles, Menelaos, Patroklos und Tersites, die in langen Redepassagen ihre von der Schlacht und gegenseitigen Schuldzuweisungen geprägten Vorwürfe darlegen. In der vierten Szene begegnen sich Achilles und Tersites, in deren Auseinandersetzung die Hässlichkeit des Tersites zum Thema wird, jene körperlichen Gebrechen, die Achilles abstoßen. Zugleich kommt der unermessliche Hass des Tersites auf den glanzvollen Helden Achilles zum Ausdruck. Im Auftritt von Teleia in der fünften Szene wird die Kritik an Achilles' Heldentum offen ausgesprochen. Die Begegnung mit Teleia entfacht in Tersites, dem eine erfüllte Liebe zu einer Frau bislang verwehrt blieb, heftiges Begehren. Im zweiten Akt, gleiche Szene, Abend, stehen die Liebesbeziehung von Achilles und Patroklos sowie die Konfrontation von Achilles und Teleia im Mittelpunkt, in deren Folge der ‚Held' Achilles nach und nach demontiert wird und Tersites als Tröster und Beistand für Teleia in den Blick kommt. Der dritte Akt

spielt am Morgen im Inneren des Zeltes, in dem Teleia Tersites zu sich kommen lässt und in ihm Hoffnungen evoziert, die bitterlich enttäuscht werden: Das Spiel sollte allein Achilles eifersüchtig werden lassen. Tersites, vom Schmerz dominiert, verkündet, nachdem Achilles Teleia tötete, triumphierend den Tod des Patroklos, der Achilles in Verzweiflung stürzt. Der unglückliche, in sein Schicksal ergebene Tersites wird von Achilles getötet (→ IV.3 Mythos).

Stefan Zweig kennzeichnet sein erstes abgeschlossenes Theaterstück, das Trauerspiel *Tersites*, als „ein Versdrama" in „antikischer Art" (Zweig, Br I, S. 376). Mit dieser Festlegung deutet sich der Gestus einer intendierten Nachahmung des Antiken an, der die vordergründige Unausgewogenheit in Hinblick auf die stoffliche Transformation poetisch-fiktiver Vorgänge und Figuren aus dem trojanischen Krieg bestimmt. Dabei vermittelt der Text den unbedingten Wunsch des jungen Autors nach gelungener Formulierung von Vers und Dialog in der klassischen dreiaktigen Dramenform. Angesichts dieser Ambivalenzen von Stoff, Form und neuer Deutung sind an dem Trauerspiel *Tersites* einige grundlegende Aspekte der dramatischen Produktion und von Zweigs Verhältnis zum Theater seiner Zeit zu analysieren.

Zweig trifft mit der Hervorhebung der mythologischen Figur des hässlichen Außenseiters Tersites, Gegenspieler des strahlend schönen Achilles, einerseits den virulenten zeitgenössischen Diskurs des Zusammenhanges von Physiognomie und Psyche, der in antisemitischen Rassentheorien kulminiert, und kritisiert diesen grundlegend: Aus körperlicher Hässlichkeit ist nicht auf charakterliche Bosheit und Verdorbenheit zu schließen. Andererseits knüpft diese Thematik an jahrhundertealte Traditionen des Motivs von abstoßender Körpergestalt und verwerflicher Gesinnung an, etwa auch an Shakespeares *Richard III.* und Franz Moor in Schillers *Räubern*. Mit dem *Tersites* (Zweig schreibt einmal „Tersites", dann wieder „Thersites") wendet sich Zweig aber auch gegen den Kult der Heldenverehrung, kreiert einen Antihelden, der an seinem Begehren scheitert und dadurch zu ethischem Handeln gelangt. Sein Stück „will die Idee zum Ausdruck bringen, wie die großen Schmerzlichkeiten eine Seele verfeinern, während das Glück sie verhärtet" (Zweig, Br I, S. 104), wie Zweig im August 1905 an Ellen Key schreibt.

Zweigs Trauerspiel nimmt den antiken Stoff von Achilles und Penthesilea sowie der Figur des Antihelden Tersites zum Ausgangspunkt seiner breit angelegten und sprachlich ausgreifenden, in eklektizistischem Duktus und in Jamben verfassten Tragödie. Im zweiten Gesang von Homers *Ilias* tritt Tersites als hässliche und heldenverachtende Nebenfigur auf, in Shakespeares *Troilus und Cressida* als Spötter und Lästerer. Fasziniert von der Außenseiterfigur des Tersites, an dem sich der Diskurs des Hässlichen entfaltet, fokussiert Zweig genau diese Darstellung des Antihelden, des Unterlegenen, des Verlierers und interpretiert sie um. Angeregt zu dieser Deutung wird Zweig vor allem durch Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). In der die ästhetischen Kategorien von Schönheit, Hässlichkeit und Ekel poetologisch bestimmenden Schrift kommt Lessing auf den „schmähsüchtigen" Tersites zu sprechen. Im 23. Kapitel, eingefügt in Reflexionen über das Verhältnis von Hässlichem und Lächerlichem, exemplifiziert an Tersites und dessen Auseinandersetzung mit Achilles, ergreift Lessing Partei für Tersites: „[D]enn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch." (Lessing 1987, S. 170) Durchaus an Lessings Wirkungskategorie des Mitleids anknüpfend, wie diese für das bürgerliche Trauerspiel des 18. Jahrhunderts neu gedeutet wird, lässt sich Zweigs Tersites-

Figur in dieser Hinsicht in der europäischen Tradition der bürgerlichen Aufklärung verorten. Die Menschwerdung hängt mit der Fähigkeit des Mitleidens zusammen. Es geht Zweig um das Beispiel des „leidenden Menschen statt jenes, der durch seine Kraft und Zielsicherheit den andern Leiden erschafft." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 198) Zweig wird in seinem biografischen Essay zu Heinrich von Kleist aus dem Jahre 1925, dem er als Motto drei Verszeilen aus Kleists *Penthesilea* voranstellt, noch einmal auf die alles Maß an Emotionen überschreitende Figur der Penthesilea und ihren Gegenspieler, ihr Liebesobjekt Achilles, unter dem Aspekt der „Pathologie des Gefühls" zu sprechen kommen (vgl. Zweig GWE, Heinrich von Kleist, S. 168ff.).

Im Zusammenhang mit Zweigs zeitlebens kritischer Beziehung zum Theater ist seine frühe Bemerkung in einem Brief an Ellen Key von Interesse. Vermutlich Anfang November 1906, als sich die Möglichkeit einer Aufführung des *Tersites* am Schauspielhaus in Berlin mit dem berühmten Schauspieler Adalbert Matkowsky abzeichnet, schreibt Zweig: „Die Darstellung des Theaters wird mir nie Erfüllung bieten können, wie ich überhaupt den Cult des Theaters gegenüber dem des Buches für ein Zeichen der geistigen Passivität unserer Zeit halte. Ich finde es verderblich, daß die Phantasie, die doch beim Lesen zeugend sein muß, im Theater schläft." (Zweig, Br I, S. 129f.) Hier äußert Zweig eine für die Diskurse der Zeit typische kulturkritische Ansicht über das Theater, die vor allem auf das traditionelle Repräsentationstheater mit seinem oberflächlichen Starkult und seiner gesellschaftlichen Unterhaltungsfunktion abzielt. Aber es zeigt sich darin auch ein prinzipieller Widerstand gegen die sinnliche Verkörperung des Wortes, gegen die Inszenierung. Dies wird für den Autor bei allen Theatererfolgen vorwiegend für das Komödiengenre gültig bleiben (zur neuesten Forschung vgl. Peter/Renoldner 2013).

Für den Dramatiker Zweig gelten folgende Gesetzmäßigkeiten der Kunst: „lebendigstes Leben", das „Gestaltetes, Verwandeltes, Kunstwerk und nicht unmittelbares Leben ist", so in einem Brief an Arthur Schnitzler unter dem Eindruck von dessen *Professor Bernhardi* (12. November 1912, Zweig, Br I, S. 266). Im Oktober 1910 formuliert Zweig in Hinblick auf den verstorbenen Schauspieler Josef Kainz und den erkrankten Gustav Mahler seine Kritik am Kulturverfall, wenn er schreibt – „wir haben jetzt nur mehr Schatten und Puppen statt großer wirkender Menschen" (S. 216).

Tersites, das dreiaktige Trauerspiel in fünffüßigen Jamben, und dessen Rezeptionsgeschichte spiegeln Zweigs von Beginn an ambivalente Beziehung zum Theater: Zum einen die uneingeschränkte Faszination für das Theater, zum anderen die vielfachen Zweifel an der eigenen dramatischen Produktion. Dennoch kann das Debüt des damals 26-jährigen Dramatikers als vielversprechend gelten, zeugt es doch von Zweigs früher Auseinandersetzung mit dem Fundus europäischer Traditionen, denen er immer verpflichtet sein wird.

3. Rezeption und Forschung

Rainer Maria Rilke kommt in einem Brief vom 8. November 1908 auf den *Tersites* zu sprechen, der ihm „doch viel zu denken gegeben hat; ich kann Ihnen diese Dichtung nicht so im Ganzen nachempfinden". Die „tragischen Konsequenzen der Häßlichkeit" kann Rilke nicht „mitfühlen", „so sachlich Ihre Gestalt sie auch vertreten mag." (Zit. n. Prater 1987, S. 42)

Robert Dumont akzentuiert in seiner Monografie zu Zweigs Theater die Verwandtschaft mit den Gestalten Friedrich Hebbels: Wie diese bleiben die Figuren in Zweigs *Tersites* isoliert und nur auf ihre eigene Psychologie konzentriert (vgl. Dumont 1976, S. 36). Daniela Strigl postuliert in ihrem Aufsatz zu Zweigs Verhältnis zu Byron eine enge Verwandtschaft zwischen der Gestalt des Tersites und jener des Arnold aus dem Drama *The Deformed Transformed* (dt. ‚Der umgestaltete Mißgestaltete'; vgl. Strigl 2014, S. 42f.). Gabriella Rovagnati hebt hingegen die Thematik des Leidens als Leitmotiv des Zweig'schen Gesamtwerks hervor: „Die Erfahrung des Leidens als grundlegend im Leben seiner Personen findet sich schon in den frühen Erzählungen und bleibt eine Konstante in all seinen späteren Novellen, Biographien und Dramen." (Rovagnati 1998, S. 100) Arturo Larcati ordnet den *Tersites* am Beispiel von dessen Gegenspieler Achill in den Prozess der „systematischen Entzauberung" der Heldenfiguren ein (Larcati 2013, S. 36). Larcatis Befund, dass Zweigs Konzept des dramatischen Konflikts „zwischen authentischen und vermeintlichen Helden" strukturbildend sei, realisiere sich beispielhaft im *Tersites*: „Demnach favorisiert Zweig in seinen Stücken tragische Helden, die zwar auf der Ebene der Handlung scheitern, jedoch als moralisch überlegene Figuren triumphieren." (S. 29) Man kann mit Larcati von einer „Poetik der Besiegten" sprechen, der die „Kritik an der Macht" (Larcati 2014, 190) immanent ist und die Zweigs Tragödie im Kontext eines versöhnlichen Humanitätsideals denken lässt (→ IV.11 Theater; V.3 Das Motiv des Besiegten). Auch Thomas Oberender interpretiert Zweigs Tragödienkonzept als eines, das der Zeugenschaft einer „humanisierenden Weisheit" entspreche (Oberender 2014, S. 130).

In gegenwärtigen Diskursen der Körperpolitik wäre der *Tersites* im Rahmen der Disability Studies zu analysieren, auch in Hinblick auf eine aussagekräftige geschichtliche Darstellung zur gesellschaftlichen Diskriminierung von Außenseitern und Randgruppen in der Literatur- und Theatergeschichte der Wiener Jahrhundertwende. Der imperfekte Körper wird zum Erkenntnisobjekt, der sich dem Mainstream entzieht und einen anderen, subversiven Blick in den Mittelpunkt rückt.

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (1995): Briefe. Bd. I: 1897–1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2000): Briefe Bd. III: 1920–1931. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2004³): Heinrich von Kleist. In: Ders.: Der Kampf mit dem Dämon. Hölderlin, Kleist, Nietzsche. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 157–233.
Zweig, Stefan (2006⁴): Tersites. In: Ders.: Tersites. Jeremias. Zwei Dramen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 7–115.
Zweig, Stefan (2007⁵): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Dumont, Robert (1976): Le Théâtre de Stefan Zweig. Paris: Presses Univ. de France.
Larcati, Arturo (2013): Die Dramen von Stefan Zweig. Ein kritischer Überblick. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 29–52.

Larcati, Arturo (2014): Stefan Zweig als Autor von Dramen und sein Verhältnis zu den Salzburger Festspielen. In: Renoldner, Klemens (Hg.): Stefan Zweig – Abschied von Europa. Wien: Brandstätter/Theatermuseum, S. 187–199.
Lessing, Gotthold Ephraim (1987): Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Studienausgabe. Leipzig: Reclam.
Matuschek, Oliver (2006): Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Oberender, Thomas (2013): Den Fluch durch den Zauber bannen. Stefan Zweigs Horror vor einer zuschnappenden Ordnung. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 115–131.
Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.) (2013): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann.
Prater, Donald A. (Hg.) (1987): Rainer Maria Rilke und Stefan Zweig in Briefen und Dokumenten. Frankfurt a.M.: Insel.
Rovagnati, Gabriella (1998): Eklektisches Experimentieren. Die ersten Arbeiten für das Theater. In: Dies.: „Umwege auf dem Wege zu mir selbst". Zu Leben und Werk Stefan Zweigs. Bonn: Bouvier, S. 94–115.
Strigl, Daniela (2014): „I want a hero" – Stefan Zweig und Lord Byron. In: Görner, Rüdiger/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs England. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 35–48.

2.2 *Der verwandelte Komödiant* (1912)

Birgit Peter

1. Entstehung 118
2. Inhalt 119
3. Aufführungsgeschichte und Forschung 120

1. Entstehung

Der Einakter *Der verwandelte Komödiant. Ein Spiel aus dem deutschen Rokoko* (1910) bildet in Zweigs dramatischem Schaffen eine bemerkenswerte Ausnahme, da er dieses Stück als Auftragswerk einem der prominentesten Künstler des frühen 20. Jahrhunderts, dem Schauspieler Josef Kainz (1858–1910), auf den Leib schrieb. Kainz hatte sich 1908 nach der Uraufführung des *Tersites* so beeindruckt gezeigt, dass er Zweig 1910 beauftragte, ihm einen Einakter zu schreiben (vgl. Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 201). Wenige Tage vor den Proben im September 1910 starb Kainz. Sein Schauspielstil hatte Schriftsteller wie Hermann Bahr, Helene Richter, Felix Salten, Ferdinand Gregori und Julius Bab veranlasst, hymnische Hommagen zu verfassen. Die sowohl rational als auch emotional betonte Spielweise Kainz', das Verwischen der Grenze zwischen ‚gefühlt' oder ‚gedacht', ließ die Kritiker den intellektuellen Schauspieler ebenso wie den ‚Nervenmenschen' erkennen. Und auch Stefan Zweig verehrte Kainz zutiefst, insbesondere als Vertreter einer Schauspielkunst, die ganz seinem Ideal von Theater entsprach: dem stimmigen Zusammenwirken von leidenschaftlichem Ausbruch und poetischer Formung, wie er dies in seinem Text *Das Drama Verhaerens* (Zweig 1910), der ebenfalls 1910 entstand, ausführte. Umso

größer war der Kummer Stefan Zweigs nach dem plötzlichen Tod von Josef Kainz. Ein Dokument seiner tiefen Verehrung und Trauer findet sich in Zweigs Nekrolog *Die Stimme* im Feuilleton der *Neuen Freien Presse* (Zweig 1911). 1912 erschien bei Felix Bloch das Bühnenmanuskript von *Der verwandelte Komödiant* mit der Widmung „In memoriam Josef Kainz" (Zweig 1912).

2. Inhalt

Irgendwo an einem deutschen Fürstenhof zur Zeit des Rokoko spricht ein junger Komödiant, Mitglied einer Wandertruppe, bei einer Gräfin vor, um die Spielerlaubnis zu bekommen. Diese behandelt ihn voller Verachtung, das ‚pöbelhafte Agieren' der Truppe missfalle ihr, sie bevorzuge französische Schauspieler. Die komödiantische Handlung beginnt, als die Gräfin durch den sie besuchenden Chevalier in Bedrängnis kommt, da sie als Mätresse des eifersüchtigen Landesfürsten gilt. Als nämlich dieser plötzlich auftaucht, muss der Komödiant spielen, um den Fürsten vom Chevalier abzulenken. Dabei wählt der Schauspieler die Leichenrede des Mark Anton aus Shakespeares *Julius Caesar*. Im Laufe der Deklamation entwickelt der Komödiant solch eine Leidenschaft, dass sowohl der Fürst als auch die Gräfin gebannt sein Agieren bewundern. Der Fürst ist besänftigt, die Gräfin gerettet und der Komödiant erhält seine Spielerlaubnis. Doch der wahre Clou des Stückes ist die Verwandlung des Komödianten hin zum Schauspiel-Künstler, die sich im Verlauf der Deklamation als leidenschaftlicher Ausbruch äußert.

Stefan Zweig erweist sich in seiner Komposition des *Verwandelten Komödianten* als geschickter Dramatiker, insbesondere Komödienschreiber. In die verspielt heitere Atmosphäre des Stückes setzt er die Leichenrede Mark Antons als Kontrapunkt und gleichzeitig Wendepunkt des Geschehens (vgl. Zweig GWE, Der verwandelte Komödiant, S. 152–156). Damit stellt seine Dramaturgie die Figur des Komödianten und gleichzeitig die Person Josef Kainz ins Zentrum, was den Zuschauern den Genuss erlaubt, ihr Wissen über den berühmten Schauspieler mit der auf der Bühne entwickelten Figur zu vergleichen. Kainz, das war bekannt, stellte sich für Gastauftritte bühnenwirksame Szenen zusammen, die er mit Auszügen aus seinen berühmtesten Interpretationen kombinierte. So auch mit der Leichenrede des Marc Anton aus Shakespeares *Julius Caesar*, mit der Kainz 1909/1910 auf Gastspieltournee ging. Zweig verwendet dafür die erste deutsche Shakespeare-Übersetzung von Freiherr von Borcke (1741). So berücksichtigt er mehrere Facetten seines Auftraggebers Kainz: einmal dessen Leidenschaft für Autographen, rare Literatur und Sammelleidenschaft, die Zweig ja teilte; zum zweiten auch Kainz' Spielstil, indem Zweig Verwandlung vielfältig zum Thema werden lässt: die Verwandlung des Komödianten, der spielt, um seinen Unterhalt zu verdienen, zum Schauspieler, der um seiner selbst willen spielt.

In Zweigs Dramaturgie findet sich ein weiterer kluger Spannungsbogen, die Sprache seines Protagonisten wandelt sich von einem unterwürfigen gestelzten In-Versen-Stammeln hin zu einem leidenschaftlichen kaskadenartigen Sprechstil, der mit der Erkenntnis des Komödianten einhergeht, schöpferischer Künstler zu sein. Dieses Wissen erlaubt dem Schauspieler, sich aus der Unterwürfigkeit eines Subordinierten zu befreien und als Künstler einem neuen Bewusstsein seiner selbst entgegenzublicken.

Die Schilderung seiner Begegnung mit Josef Kainz (vgl. Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 200f.) zeugt von Zweigs tiefer Verehrung, hinterlässt aber auch den Ein-

druck der gleichwertigen Zusammenarbeit zwischen dem hochberühmten Schauspieler und dem jungen, nach Ruhm strebenden Dichter. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich *Der verwandelte Komödiant* durchaus auch als autobiografisches Wunschbild einer poetischen Künstlerexistenz interpretieren, als Selbstinszenierung Stefan Zweigs im ‚theatromanischen' Wien des frühen 20. Jahrhunderts (→ IV.11 THEATER).

3. Aufführungsgeschichte und Forschung

Durch den Tod von Josef Kainz kam es nicht zu der von Zweig so gewünschten Uraufführung am Wiener Burgtheater. Erst im Mai 1912 erfolgte die Uraufführung am Lobe-Theater in Breslau, *Der verwandelte Komödiant* wurde dort sehr positiv aufgenommen (vgl. Rovagnati 1998, S. 103). In Wien sollte 1913 am Deutschen Volkstheater die österreichische Erstaufführung stattfinden, doch aufgrund eines heftigen Konflikts mit der Schauspielerin Zerline Balten, die die Rolle der Gräfin zurücklegte, kam es erst im März 1914 zur Premiere (*Neues Wiener Journal*, 14. März 1914, S. 7) mit Ferdinand Onno (1881–1969) als Komödiant und Claire Wallentin (1879–1934) als Gräfin. Die Aufführung erfolgte gemeinsam mit dem dramatischen Gedicht *Die helle Nacht* von Paul Zifferer (1879–1928). Das Premierenpublikum zeigte sich begeistert; Zweig wurde mehrmals auf die Bühne gerufen, doch die Schauspieler suchten ihn vergeblich (vgl. *Wiener Fremdenblatt*, 17. März 1914, S. 18). Die Theaterkritik hingegen reagierte gespalten, so bescheinigte der Rezensent der sozialdemokratischen *Arbeiterzeitung* Zweigs Einakter im Gegensatz zu Zifferer „ungleich mehr Bühnenwitz und Menschenformkraft" und nennt es eine geistvolle Dichtung (*Arbeiterzeitung*, 15. März 1914, S. 10). Ein anderer Bericht bezeichnet Zweigs Stück hingegen als prätentiös: „Eine Paraderolle für einen Virtuosen! Aber wahrlich keine Apologie der Schauspielkunst, als die sich die Kleinigkeit geben zu wollen scheint." (*Humorist*, 20. März 1914, S. 2) In der *Wiener Zeitung* wird Zweigs Einakter überhaupt als belanglos, als „Pastell Studie" als „Experiment eines kultivierten Literaten Dichters" bewertet, dafür hervorgehoben, dass Zweig die Leichenrede aus der ersten deutschen Shakespeare-Übersetzung verwendete (*Wiener Zeitung*, 16. März 1914, S. 4). Im *Neuigkeits-Welt-Blatt* spricht der Kritiker von einem „artistischen Kunststück ohne Spur von Seele" (*Neuigkeits-Welt-Blatt*, 17. März 1914, S. 18). Begeistert wiederum beschreibt das *Neue Wiener Journal* die Aufführung, da Zweig in diesem graziösen Spiel das Wesen und die Psychologie des Schauspielers zu zeigen vermöge, Zweig wisse hier „Tieferes mit kultivierter Anmut zu sagen" (*Neues Wiener Journal*, 15. März 1914, S. 15). In der *Neuen Freien Presse* wird anlässlich der österreichischen Erstaufführung berichtet, das Stück sei von den meisten Bühnen bereits erworben worden, u.a. von Max Reinhardt für das Deutsche Theater Berlin (vgl. *Neue Freie Presse*, 20. März 1914, S. 12). Weder am Deutschen Theater noch am Burgtheater kam es je zu einer Aufführung von *Der verwandelte Komödiant*, doch bis 1919 wurde das Stück an verschiedenen Bühnen, dem Hofschauspiel Stuttgart (1914), dem Königlichen Schauspielhaus Dresden (1917) und dem Lobe-Theater Breslau (1919) sehr erfolgreich gespielt und auch bei verschiedenen Lesungen vorgetragen. Richard Friedenthal erwähnt in seiner Ausgabe der Dramen Zweigs über 180 Aufführungen im In- und Ausland (vgl. Friedenthal 1964, S. 6).

In den späten 1980er Jahren erfolgte eine Wiederentdeckung des Stückes. Klaus Gmeiner bearbeitete es 1987 als Hörspiel für den Westdeutschen Rundfunk und führte es im Folgejahr mit dem Salzburger Straßentheater auf. Der österreichische Rundfunk produzierte 1992 eine Fernsehverfilmung. Trotz dieser erfolgreichen Aufführungsgeschichte erinnerte Zweig in *Die Welt von Gestern* (1942) ausschließlich den zu frühen Tod von Kainz. Zweig verdichtete die Tode von Kainz, Adalbert Matkowsky (der den Achill im *Tersites* spielen sollte) und Alexander Moissi (der in Zweigs Pirandello-Übersetzung spielen sollte) zu einem Unglücksstern, einem tödlichen Fluch, der über seinem Schaffen als Dramatiker gestanden habe (vgl. Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 203).

Eine frühe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Stück legt Robert Dumont mit seiner 1976 entstandenen Dissertation *Le Théâtre de Stefan Zweig* vor, mit Hinweis auf das große komödiantische Potenzial des Dramatikers Stefan Zweig (vgl. Dumont 1976, S. 61). Weitere Arbeiten stammen von Peter J. Marcris (1983) und Donald G. Daviau (1983), die das dramatische Werk und in diesem Zusammenhang auch *Der verwandelte Komödiant* 1981 in New York beim Symposion „Stefan Zweig. The World of Yesterday's Humanist Today" diskutieren. Knut Beck rekonstruiert 1984 im Nachwort der Werkausgabe die Entstehungsgeschichte des Stückes (vgl. Beck 1984, S. 411). 1995 beschäftigte sich Christoph Siegrist ausführlich mit dem *Verwandelten Komödianten* und mit Zweigs Werdegang als Dramatiker, als der er sich zwischen 1907 und 1919 selbst verstand. Siegrist führt die Wiener Theaterbegeisterung als Zweigs Motivation an, doch erscheint er ihm in diesem Zusammenhang vor allem als Epigone Hugo von Hofmannsthals. In der Figurenzeichnung von Zweigs Gräfin aus dem *Verwandelten Komödianten* und Hofmannsthals Feldmarschallin aus dem *Rosenkavalier* (1911) sieht Siegrist den Beweis für das von ihm diagnostizierte „Qualitätsgefälle" (Siegrist 1995, S. 351) zwischen den beiden Dramatikern. Gabriella Rovagnati (1998) geht auf Siegrists Kritik des Epigonalen nicht ein, vielmehr kontextualisiert sie Zweigs Wunsch, als Burgtheaterautor zu reüssieren, mit der Wiener Theaterbegeisterung. Rovagnati erläutert jene ‚Theatromanie' als gesellschaftliches Phänomen, in der sie Zweigs Einakter als ästhetischen Ausdruck der Generation um 1900 positioniert, die im Spannungsfeld von Historisierung und feiner Psychologisierung versucht, ihre Welt begreifbar zu machen. In Vera Apfelthalers 2007 erschienenem Aufsatz *Das Theater als europäische Anstalt* wird die in *Die Welt von Gestern* überlieferte Erinnerung an den Tod von Kainz als Anknüpfungspunkt für Zweigs Theaterverständnis ins Zentrum gerückt (vgl. Apfelthaler 2007). Von Arturo Larcati erfolgt schließlich die Einordnung des *Verwandelten Komödianten* neben *Legende eines Lebens* (1919) und *Die Flucht zu Gott* (1927) als Künstlerdrama (vgl. Larcati 2013). Das Spezifische bei *Der verwandelte Komödiant*, so Larcati, sei dabei die vielschichtige Problematik des noch nicht etablierten Künstlers, der erst seine Berufung zum „authentischen Künstler" (Larcati 2013, S. 40) entdecken muss. Als eine „Anordnung von Begehrensstrukturen" (Meister 2014, S. 211) nähert sich Monika Meister in einem Überblick von Stefan Zweig als Komödienautor dem Einakter und merkt dessen genaue Kenntnis der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts an (vgl. S. 210ff.).

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (1910): Das Drama Verhaerens. In: Die Schaubühne 6/39/29. 9. 1910, S. 975–979.
Zweig, Stefan (1911): Die Stimme. In memoriam Josef Kainz. In: Neue Freie Presse, 3. 1. 1911, S. 1–3.
Zweig, Stefan (1912): Der verwandelte Komödiant. Ein Spiel aus dem deutschen Rokoko. Bühnenmanuskript. Berlin: Felix Bloch Erben.
Zweig, Stefan (1984): Der verwandelte Komödiant. Ein Spiel aus dem deutschen Rokoko. In: Ders.: Das Lamm des Armen. Dramen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 135–172.
Zweig, Stefan (2007[5]): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Apfelthaler, Vera (2007): Das Theater als europäische Anstalt. Theaterverständnis und kulturelles Kapital bei Stefan Zweig. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings. Tübingen: Niemeyer, S. 193–201.
Beck, Knut (1984): Nachbemerkung des Herausgebers. In: Zweig, Stefan: Das Lamm des Armen. Dramen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 407–421.
Daviau, Donald G. (1983): The Spirit of Humanism as Reflected in Stefan Zweig's Dramatic Work. In: Sonnenfeld, Marion (Hg.): Stefan Zweig. The World of Yesterday's Humanist Today. Albany: State Univ. of New York Press, S. 195–209.
Dumont, Robert (1976): Le Théâtre de Stefan Zweig. Paris: Presses Univ. de France.
Friedenthal, Richard (1964): Geleitwort. In: Zweig, Stefan: Die Dramen. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 5–8.
Larcati, Arturo (2013): Die Dramen von Stefan Zweig. Ein kritischer Überblick. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 29–52.
Marcris, Peter J. (1983): Zweig as Dramatist. In: Sonnenfeld, Marion (Hg.): Stefan Zweig. The World of Yesterday's Humanist Today. Albany: State Univ. of New York Press, S. 186–194.
Meister, Monika (2014): Stefan Zweig als Autor von Komödien. *Volpone*, *Die schweigsame Frau*, *Der verwandelte Komödiant*, *Qui pro quo*. *Gelegenheit macht Liebe*. In: Renoldner, Klemens (Hg.): Stefan Zweig – Abschied von Europa. Wien: Brandstätter/Theatermuseum, S. 201–213.
Rovagnati, Gabriella (1998): „Umwege auf dem Wege zu mir selbst". Zu Leben und Werk Stefan Zweigs. Bonn: Bouvier.
Siegrist, Christoph (1995): Leere Kostümierung. Stefan Zweigs frühes Dramolett *Der verwandelte Komödiant*. In: Fues, Wolfram Malte/Mauser, Wolfram (Hg.): Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 345–354.

2.3 *Das Haus am Meer* (1912)

Gabriella Rovagnati

1. Entstehung 123
2. Inhalt 123
3. Rezeption und Forschung 125

1. Entstehung

Kaum dass Stefan Zweig mit der Niederschrift seines Stücks *Das Haus am Meer* im Dezember 1910 fertig geworden war, überkamen ihn Zweifel an der Qualität der Tragödie ebenso wie an deren künftigem Geschick auf der Bühne. Das Stück war sein drittes Werk für das Theater, wo sein Debüt nicht gerade unter einem guten Stern gestanden hatte. Bei seinem ersten Bühnenwerk *Tersites* musste die Berliner Premiere 1907 abgesetzt werden, da Adalbert Matkowsky, der die Rolle des Achill hätte spielen sollen, während der Proben plötzlich an einem Herzschlag verstorben war. Ein ähnlich negatives Los hatte 1910 die Wiener Uraufführung des Einakters *Der verwandelte Komödiant* getroffen: Josef Kainz, für den Zweig das Stück verfasst hatte, war ebenfalls im Laufe der Proben ums Leben gekommen. Zweig, seit jeher ein leidenschaftlicher Theaterbesucher, ließ sich jedoch durch das wiederholte Unglück nicht entmutigen. Vielmehr gelang ihm mit seinem dritten Stück, der Tragödie *Das Haus am Meer*, sogar die Aufnahme in das Programm des Wiener Burgtheaters. Die Besetzung wies zwar keine großen Namen auf, aber diesmal verstarb noch vor Beginn der Proben der Leiter des Hauses, Alfred von Berger, der die Regie hätte führen sollen (vgl. Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 203). Die Wiener Premiere ließ daher über ein Jahr auf sich warten. Über die Vorbereitungen der Aufführung berichtet ausführlich das Tagebuch, das Zweig 1912, nach der Bekanntschaft mit Friderike von Winternitz, erneut zu führen begonnen hatte. Die Voraussetzungen zu einem Erfolg waren da, wie aus einem unveröffentlichten Brief des Autors an seinen Verleger Anton Kippenberg hervorgeht, in dem es heißt: „Mein neues Stück ‚Das Haus am Meer' ist soeben auch am Münchner Hoftheater angenommen worden, Hamburg (Hagemann) und Reinhardt werden bald folgen, dass ich die vier größten Bühnen haben werde." (Zweig an Kippenberg, 30. Oktober 1911, Archiv Insel Verlag, DLA Marbach) Nach dem Wunsch Zweigs veröffentlichte der Insel Verlag das Stück „knapp vor der Aufführung" (Zweig an Kippenberg, 15. Dezember 1912, Archiv Insel Verlag, DLA Marbach). Die Premiere am 26. Oktober 1912 unter der Leitung von Albert Heine wurde entgegen Zweigs Besorgnis ein Erfolg (vgl. Zweig GWE, Tb, S. 25). Den Autor selbst störte nach wie vor das Ungleichgewicht in Aufbau und Stil, etwa die unterschiedliche Länge der beiden Teile.

2. Inhalt

Das Stück spielt in einem deutschen Hafen im ausgehenden 18. Jahrhundert. Dort führt der 60-jährige Lotse Gotthold Krüger ein kleines Gasthaus. Zusammen mit ihm arbeitet sein Neffe Thomas, der vor kurzem geheiratet hat. Von der Ehe des Neffen erhofft sich der kinderlose Gotthold den Fortbestand des Namens und des

Hauses. Die 20-jährige Frau des Neffen, Katharina, stellt aber den Gegensatz zu der traditionsorientierten Welt Gottholds dar. Von ihrem ersten Auftritt an erscheint sie als die Verkörperung der Verführung: Sie ist „*von einer herausfordernden Schönheit, hat rotes, volles Haar. Ihre Bewegungen sind rasch und geschmeidig*“ (Zweig GWE, Das Haus am Meer, S. 11) wie ihre Sprechweise. In dem Haus stellt sie das Fremde schlechthin dar. Wie z.B. auch die Maria Magdalena von Dante Gabriel Rossetti, die Gerda in Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) oder die *Danae* (1907) von Gustav Klimt ist die rothaarige Frau klischeehaft der Inbegriff der weiblichen Sinnlichkeit.

Als Vertreterin des Neuen löst Katharina einen regelrechten Sturm aus. Gegen den Willen des alten Mannes will sie das Schild des Wirtshauses erneuern, das nun den Namen „Die neue Welt“ bekommen soll. Diese Formulierung spielt auch darauf an, dass von dem nicht näher bezeichneten norddeutschen Hafen Schiffe nach Amerika fahren. Das neue Schild weist mit dem Amerikatraum und dem Exotismus seiner Bilder typische Motive der Zeit auf, wie sie vor dem Ersten Weltkrieg oft unreflektiert verwendet wurden.

Gegen den Plan Katharinas sperrt sich der alte Lotse: „Solang' ich lebe, soll dies Haus niemals / Anders benannt sein, wie zu meines Vaters / Und Urgroßvaters Zeit“ (Zweig GWE, Das Haus am Meer, S. 15). Der Onkel und Katharina sind die Verkörperungen von grundsätzlichen Kontrasten der menschlichen Existenz: Alter und Jugend, Ordnung und Chaos, Starre und Dynamik, Tradition und Innovation, Nachdenklichkeit und Emotionalität. Kein Wunder, dass Gotthold den Vorschlag Katharinas unverzüglich ablehnt und den Maler brüsk wegschickt. Thomas, einerseits Neffe, andererseits Ehemann, versucht anfangs, den Ansprüchen seiner Frau gerecht zu werden, ist aber seinem Naturell nach dem Onkel ähnlich und kann sich vom Bleibenden und Beständigen nicht lösen: „Nur wir am Meere wissen's recht, wie fest, / Wie treu es ist, ein Haus.“ (S. 23)

Der Konflikt bei Krügers spitzt sich zu, da ein Soldat die Schwelle des Gasthauses betritt und Quartier für 25 Mann sucht. Es handelt sich um eine Gruppe von als Soldaten verkauften Männern, die sich unter der Führung eines Offiziers, eines brutalen Sergeanten und eines Werbers am folgenden Tage nach Amerika einschiffen sollen. Während Gotthold aus moralischen Skrupeln die Unterbringung ablehnen möchte, lässt sich Thomas von seiner geldgierigen Frau überreden, den Männern für die eine Nacht Unterkunft zu gewähren. Gotthold scheint hier die Haltung des Autors selbst vorwegzunehmen, der sich später bekanntlich als Verteidiger der Menschenrechte und als Pazifist verstand, ja stilisierte (vgl. Rovagnati 2016, S. 148; → V.4 Krieg, Frieden, Pazifismus).

Die Ankunft der Soldaten in dem Gasthaus wirkt wie eine Überschwemmung, wie die Regieanweisung sagt: Sie „*strömen herein. Wildes Durcheinander. Im Augenblick ist das Zimmer voll mit Menschen. Es sind junge Burschen, meist abgerissen gekleidet*“ (S. 30). Die Soldaten, die von „[z]wei Posten mit geladenem Gewehr“ (S. 28) bewacht werden, damit keiner desertiert, erregen das Mitleid des Wirts. Als sich die Soldaten zum Schlafen in die Scheune zurückziehen, bleiben Thomas und Katharina in der Stube mit dem Sergeanten und dem Werber zurück. Dabei erkennen die zwei schon leicht betrunkenen Unteroffiziere in der jungen Wirtin bald „die rote Trine“ (S. 33), eine beiden Männern wohlbekannte Prostituierte. Thomas, der sich von seiner Frau betrogen sieht, will sich den Soldaten anschließen und lässt sich nicht einmal von seinem Onkel zurückhalten, als dieser ihm mitteilt, dass Katharina schwanger ist. Die

Mutterschaft ist jedoch für Katharina bloß ein Instrument der Macht, womit sie jetzt den alten Onkel erpresst und sich zur Herrin des Hauses aufschwingt (vgl. Rovagnati 2016). Mit der Abfahrt von Thomas schließt der erste Teil der Tragödie.

Im zweiten Teil des Stückes, der den Titel *Die Heimkehr* trägt, spielt die Handlung „*zwanzig Jahre später am gleichen Ort*“ (Zweig GWE, Das Haus am Meer, S. 97). Der Zurückgekehrte ist Thomas, der genauso wie Odysseus im eigenen Haus zunächst von niemandem erkannt wird und deswegen im Personenverzeichnis „DER FREMDE“ (S. 97) heißt. Er findet in seinem Hause aber nicht eine Penelope, die treu auf ihn gewartet hat, sondern eine alternde Frau, die sich von ihrem neuen groben Lebensgefährten Peter tyrannisieren lässt. Katharina hat auch keinen Sohn wie den Telemachos geboren, was sich Thomas während seiner Abwesenheit vorgestellt hatte, sondern eine Tochter: Christine. Anstatt ihrem Kind eine sozial und finanziell bessere Stellung zu verschaffen, hat Katharina ihr nur die äußere Erscheinung und die Sittenlosigkeit vererbt – ist Christine doch sogar die Geliebte des Lebensgefährten ihrer Mutter geworden. Der zurückgekehrte Thomas durchschaut das Chaos, das in seinem einstigen Hause herrscht, und gibt sich dem alten Onkel und Katharina zu erkennen, die er als Kupplerin beschimpft. Thomas, jetzt der Fremde im eigenen Haus, will nun seine Heimat endgültig verlassen. Gegen eine Unsumme bietet sein Rivale Peter ihm sein Boot an, damit er ein Schiff erreicht. Auf dem Boot geraten die beiden Männer in heftigen Streit, so dass das Boot umkippt und beide in die Flut mitreißt.

Wir stehen vor einer Tragödie der „Besiegten“, für die der Autor immer Partei nahm (vgl. Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 198). Schon sein Tersites war eine solche Figur gewesen, aber auch später blieb Zweig dieser Auffassung von Tragik treu, und zwar nicht nur in Werken für die Bühne, wie etwa dem Drama *Jeremias* (1917). Besiegte sind vielmehr auch die Protagonisten von Prosawerken wie *Joseph Fouché, Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette* (1932) oder schließlich Dr. B. in der *Schachnovelle* (→ V.3 Das Motiv des Besiegten). Im Vergleich zu den genannten anderen Werken ist *Das Haus am Meer* ein in vieler Hinsicht unreifes und missglücktes Stück, in dem Zweig einerseits mit den Vorgaben der Naturalisten arbeitet, andererseits auf die Blankverse der klassischen Tragödie – die ihm außerdem voll von „lyrischen Wucherungen“ geraten (Bab 1922, S. 43) – nicht verzichten will (vgl. Rovagnati 1998, S. 94–115). Selbst Katharina, die ähnlich verführerische Züge wie die Lulu von Frank Wedekind oder die Madame de Prie aus Zweigs eigener *Geschichte eines Unterganges* (1910) trägt, ist kein psychologisch konturiertes Geschöpf, sondern ein Typus wie der aus John Keats' Gedicht *belle dame sans merci*, die ihren Geliebten zum Sklaven macht.

3. Rezeption und Forschung

Das Theaterstück, das ästhetisch nicht überzeugt, genoss dennoch auch nach der Premiere weiterhin den anhaltenden Beifall des Publikums. „Ich […] hoffe“, schrieb Zweig an Kippenberg nach der Wiener Premiere, „besonders in Hamburg auf einen ebenso guten Erfolg wie in Wien, (der bedeutend besser war, als die böswilligen Auslassungen des Herrn Salten im ‚Berliner Tagblatt' vermuten lassen).“ (Zweig an Kippenberg, 8. November 1912, Archiv Insel Verlag, DLA Marbach) Am folgenden Tag teilte er dem Verleger mit: „In München habe ich eine Aufführung des ‚Haus am Meer' gesehen, die das skandalöseste, was man sich in einem Provinztheater denken kann,

war. Ich habe jetzt mehr Mut zu dem Stück, nachdem es dort nicht eine Katastrophe geworden ist, wie ich es nach der Generalprobe mit Sicherheit erwartet hatte." (Zweig an Kippenberg, 9. November 1912, Archiv Insel Verlag, DLA Marbach)

Viele Kritiker äußerten sich wenig begeistert über das Stück und betonten seine Mängel. In der Literaturwissenschaft suchte man vor allem akribisch nach den möglichen Quellen des Dramas. Der Autor schöpfte wahrscheinlich aus zahlreichen Lesefrüchten: Sie reichen von Homers Epos *Odyssee* bis zu Friedrich Schillers Tragödie *Kabale und Liebe* und der Ballade *The Rime of the Ancient Mariner* von Samuel T. Coleridge; von den Dramen Karl Schönherrs bis zu der viktorianischen Dichtung *Enoch Arden* von Alfred Tennyson und dem Drama *Die Frau vom Meer* von Henrik Ibsen (vgl. Dumont 1976, S. 45ff.). Nicht zu vergessen ist schließlich der mögliche Einfluss Gerhart Hauptmanns, dessen Stücke damals häufig am Burgtheater aufgeführt wurden.

Für Stoff und Thematik des Stückes ist der Blankvers unangebracht, da er dem Text einen gewollt feierlichen Charakter verleiht. Trotz des historischen Rahmens sind die Figuren eher Träger einer neuromantischen Sensibilität, wie schon der Kritiker Julius Bab bemerkte (vgl. Bab 1922, S. 41f.). Während Richard Specht Anklänge an die Sprache Beer-Hofmanns erkannte (vgl. Specht 1912, S. 864), glaubte Bab – freilich übertreibend –, in den Versen ein Echo von Hofmannsthals Fragment *Das Bergwerk zu Falun* zu vernehmen. Zweig dementierte aber: „Auch glaube ich im Vers ungleich mehr Rilke-Gedanken wie Hoffmannsthal [!], in den neuen aber [...] ungleich mehr Walt Whitman, Verhaeren und hoffentlich [Gedanken von] mir selbst." (Zweig, Br I, S. 251) Bekanntlich hielt Zweig Hofmannsthal für ein unübertreffliches Beispiel lyrischer Frühreife, schätzte auch Rilkes Dichtung sehr, las Whitman leidenschaftlich und hatte den belgischen Dichter französischer Zunge Émile Verhaeren übersetzt. Dass ein Echo der Verse aller dieser Lyriker in seinen Versen womöglich zu spüren ist, ist daher kein Wunder.

Wer immer ihn inspiriert haben mochte, war der Autor mit seinem Drama nicht recht zufrieden. Gegenüber Arthur Schnitzler, der ihm zum Erfolg des Stückes gratuliert hatte, betonte Zweig „das Klaffende des Stückes" (S. 264). Im Tagebuch notierte er später: „Ich spüre das Unechte des *lauten* Erfolgs immer mehr." (Zweig GWE, Tb, S. 26, Herv. i.O.) Interessanter als seine eigene Irritation ist aber ein Postscriptum, das Zweig dem oben zitierten Brief an Bab hinzufügte und das uns erklärt, wie er sein Werk, abgesehen von den objektiven Mängeln, selbst verstand: „Im ganzen ist der Held des Stückes Das Haus nicht die Menschen, es ist rein scenisch das Bleibende, die Gewalt, gegen das der Wille nicht aufkommt und an dem jeder einzelne stark wird, weshalb Thomas unterliegt, sobald er es verläßt, die Frau (im zweiten Teil die Stärkere) siegt, weil sie es hat. Dies motiviert die Kopplung, die ich selbst nicht übermäßig mag." (Zweig, Br I, S. 251, Herv. i.O.) Der Kontrast zwischen dem Bleibenden und Festen und dem Schweifenden und Unsicheren ist ein zentrales Thema zur selben Zeit auch in den Werken des von Zweig so bewunderten Hugo von Hofmannsthal – etwa in der Komödie *Cristinas Heimreise* (1909) – oder in der Prosa von Thomas Mann.

Genauso wie Zweig größere Prosawerke nur gelangen, wenn er sich auf eine Vorlage beziehen konnte, und wie er hingegen scheiterte, wenn er Romane rein aus der eigenen Phantasie zu schöpfen versuchte, so brachte er auch als Theaterautor etwas Bedeutendes erst zustande, als er sich der Werke Ben Jonsons als Vorlage bediente. *Volpone*

(1925) ist daher bis heute das einzige Theaterstück Zweigs geblieben, das noch mit Erfolg aufgeführt wird (vgl. Rovagnati 2004).

Das Haus am Meer, ein heute zu Recht selten aufgeführtes Stück, wurde 1924 von Fritz Kaufmann verfilmt. Die weibliche Hauptrolle übernahm Asta Nielsen, die dänische Diva, die in Stummfilmen oft die *femme fatale* spielte. Der Film, der den Stoff in eine südliche Landschaft versetzt, konzentriert sich jedoch auf das idyllische Glück eines Ehepaars, das zusammenbricht, wenn durch eine Gruppe von Soldaten die Vergangenheit der Ehefrau als Prostituierte ans Licht kommt. Im Gegensatz zu Zweigs Tragödie schließt der Film mit einem Happy End. Auch der Regisseur Fritz Kaufmann meinte offensichtlich, der zweite Teil des Stücks habe „keinen dramatischen Wert" (Bab 1922, S. 43).

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (1912): Das Haus am Meer. Leipzig: Insel.
Zweig, Stefan (1984): Das Haus am Meer. In: Ders.: Das Lamm des Armen. Dramen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 7–133.
Zweig, Stefan (1984): Tagebücher. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1995): Briefe. Bd. I: 1897–1914. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2007[5]): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Bab, Julius (1922): Die Chronik des deutschen Dramas (neue Aufl. von *Der Wille zum Drama*, 1. Hälfte). Bd. 3: 1911–1913. Berlin: Oesterheld, S. 41–44.
Dumont, Robert (1976): Le Théâtre de Stefan Zweig. Paris: Presses Univ. de France.
Rovagnati, Gabriella (1998): „Umwege auf dem Wege zu mir selbst". Studien zu Leben und Werk Stefan Zweigs. Bonn: Bouvier.
Rovagnati, Gabriella (2004): Un copione spogliato dei muffi paludamenti: il *Volpone* di Ben Jonson rivisitato da Stefan Zweig e Jules Romains. In: TESS 4/2004, S. 5–31.
Rovagnati, Gabriella (2016): Mutterschaft als Erpressung und Selbstverleumdung: Stefan Zweigs *Das Haus am Meer*. In: Dies.: Studien zur österreichischen Literatur. Von Nestroy bis Ransmayr. Frankfurt a.M. u.a.: Lang, S. 143–155.
Specht, Richard (1912): *Das Haus am Meer*. In: Der Merker 3/4/1912, S. 862–864.

2.4 *Jeremias* (1917)

Eva Plank

1. Entstehung 128
2. Inhalt 129
3. Rezeption und Forschung 130

1. Entstehung

Den ausschlaggebenden Impuls, die dramatische Dichtung *Jeremias* zu schreiben, gab der Erste Weltkrieg. „Ich habe nicht geschlafen. Ich sehe den Untergang entsetzlicher als je", vertraut Zweig am 8. Mai 1915 seinem Tagebuch an (Zweig GWE, Tb, S. 167) und lässt damit zum ersten Mal jene Parallele zu Jeremias anklingen, die sich durch das Werk und sein Leben zieht (vgl. Plank 2016). Da Zweig politische wie persönliche Ereignisse während des Ersten Weltkriegs teilweise ausführlich festhält, kann die erste Phase der Entstehung des Dramas anhand der Tagebucheintragungen zwischen Mai 1915 und Januar 1916 in groben Zügen rekonstruiert werden. Der erste Eintrag zu *Jeremias* erfolgt am 17. Mai 1915: „Ich denke jetzt an die Tragödie Jeremias die ich ja immer schon schreiben wollte." (Zweig GWE, Tb, S. 172)

Zwischen 1. Juni 1915 und seiner Abreise nach Galizien, wohin er im Auftrag des Kriegspressequartiers vom 14. bis 26. Juli 1915 reist und die „letzte anschauliche Bestätigung" für den Stoff seines Dramas findet (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 287), erwähnt er die Arbeit am *Jeremias* mehrmals. Fünf Tage nach seiner Rückkehr ist der Entwurf des dritten Aktes vollendet (vgl. Zweig GWE, Tb, S. 209). Von August bis November 1915 schreitet die Arbeit kontinuierlich voran, sodass Anfang Dezember die Vorarbeiten so gut wie beendet sind, „das Scenarium ist klar [...]. Innerlich ist Alles sicher, jetzt nur die Frage wie ich es stilistisch bewältigen werde." (S. 238) Am 7. Januar 1916 klagt er: „Ich erlebe den Jeremias! Daß ich ihn nur schreiben könnte!" (S. 244) Mit 24. Februar 1916 endet dieses Tagebuch, und ein weiteres, verfasst in der Schweiz, gibt erst wieder ab November 1917 Einblick in Zweigs Aufzeichnungen. Zu diesem Zeitpunkt ist die Uraufführung des *Jeremias* am Stadttheater Zürich bereits geplant.

Wesentlichen Einfluss auf die Konzeption des Dramas hatten auch Freunde, mit denen sich Zweig austauschte. Ab März 1916 bietet die rege Korrespondenz Aufschluss über die inhaltliche Gestaltung des Dramas. Vor allem in Briefen an Romain Rolland wird auch die Bedeutung, die Zweig seinem Werk zuschreibt, erkennbar: „Ich glaube, dass das Werk, das ich schreibe, vielleicht das beste wird, was mir gelang: jedenfalls ist es das schwerste, das notwendigste", schreibt er am 29. März 1916 (Rolland/Zweig 2014, S. 242). Martin Buber gegenüber erwähnt er am 8. Mai 1916, er arbeite jetzt „an einer großen [...] jüdischen Tragödie, einem Jeremias Drama, das [...] die Tragik des Menschen, dem nur das Wort, die Warnung und die Erkenntnis gegen die Realität der Thatsachen gegeben ist", darlege (Zweig, Br II, S. 106). Dass er seine Tragödie „des jüdischen Volkes als des auserwählten – aber nicht im Sinne des Wohlergehens, sondern des ewigen Leidens, des ewigen Niedersturzes und der ewigen Erhebung und aus solchem Schicksal sich entfaltenden Kraft" fast vollendet habe (S. 106), schreibt er im Februar 1917 an Rolland: „Ein Monat noch, und dann gebe ich das Werk, das alles aussagt, was ich innen vom ersten Tage des Krieges fühlte, an den Druck. Es ist ein Bekenntnis im Symbol [...]. [I]ch weiß, Sie werden in der historischen Tragödie mein eigenes Erlebnis erkennen" (Rolland/Zweig 2014, S. 259). Rückblickend bekennt Zweig Rolland am 9. Dezember 1917, das Drama sei „die erste Sache von mir, die ich liebe". Nicht, wie Zweig betont, aufgrund seiner literarischen Qualität, sondern weil *Jeremias* „einen moralischen Willen" habe, weil „es mir selbst geholfen hat". Beim Wiederlesen des Stückes finde er darin „jene zwei Jahre meines Lebens, die Umwandlung aller meiner Nöte" (S. 274).

Am 31. August 1917 bedankt sich Stefan Zweig bei Anton Kippenberg für den Erhalt des ersten Belegexemplars, die Uraufführung erfolgte am 27. Februar 1918 am Stadttheater Zürich. Das Manuskript des *Jeremias* hatte Stefan Zweig seiner Frau Friderike zum Geschenk gemacht. Sie musste das ihr gewidmete Werk bei ihrer Flucht nach Frankreich in Salzburg zurücklassen, der Verbleib ist bis heute ungeklärt (vgl. Kerschbaumer 2003, S. 478).

2. Inhalt

Titel, Hauptfigur und Handlung seines in neun Bilder gegliederten Dramas greift Zweig aus dem biblischen Buch Jeremia auf, beschränkt Zeit und Ort des Geschehens allerdings auf die elfmonatige Belagerung, die Eroberung und Zerstörung Jerusalems bis zur Wegführung des Volkes ins babylonische Exil. Die Vorlage verändert Zweig vor allem dahingehend, als er die Tatsache der seither bestehenden Erfahrung des Lebens in der Diaspora am Ende des Werkes einbezieht und so die gegenwärtige geschichtliche Situation des jüdischen Volkes bereits in seiner Darstellung der Katastrophe anklingen lässt. Die sprachliche Besonderheit des Dramas liegt im Wechsel von Prosa und gebundener Sprache, womit Zweig die Aufeinanderfolge von erzählenden und poetischen Passagen des Jeremiabuches nachbildet.

Träume, die ihn den nahen Untergang Jerusalems erleben lassen, quälen Jeremias. Er ist überzeugt, dass Gott ihn zum Propheten berufen hat und er die Stadt vor der Gefahr des bevorstehenden Kriegs warnen muss. Denn König Zedekia will ein Bündnis mit Ägypten gegen Babylon eingehen, dessen Vasall Judäa ist. Während der Prophet Hananja zum Krieg aufruft, mahnt Jeremias zum Frieden. Als das Bündnis mit Pharao Necho scheitert, gibt die Menge Jeremias die Schuld am Verhängnis. Allein Baruch, ein Jüngling, stellt sich auf die Seite von Jeremias. Als die Chaldäer gegen Jerusalem anrücken, fordert Jeremias den König Zedekia auf, eine Friedensbotschaft an Nebukadnezar zu senden. Zedekia jedoch droht Jeremias mit dem Tod, sollte er noch einmal den Untergang der Stadt prophezeien. Darauf begibt Baruch sich heimlich ins feindliche Lager.

Weil die Stadt schon elf Monate belagert wird und die Vorräte zur Neige gehen, beruft Zedekia den fünfköpfigen Rat ein, der den Vorschlag, Nebukadnezar ein Friedensangebot zu übermitteln, zunächst ablehnt. Als jedoch Baruch die Botschaft überbringt, Nebukadnezar werde Israel verschonen, wenn der König mit einem Joch auf dem Nacken Nebukadnezar entgegengehe, stimmen nach eingehender Beratung alle dem Angebot zu. Das Abkommen scheitert dennoch, weil Nebukadnezar das Allerheiligste betreten will – eine für Priester und Prophet undenkbare Vorstellung – und Zedekia, vorerst geneigt, auf das Friedensangebot auch unter dieser Bedingung einzugehen, ablehnt, als er erkennt, dass hinter Baruchs Vermittlung Jeremias' Forderung nach Frieden steht.

Als am nächsten Morgen die Chaldäer angreifen, befreit das Volk Jeremias aus dem Gefängnis und verlangt von ihm, das Schicksal Jerusalems zu wenden. Gegen den Willen Gottes mag Jeremias jedoch nicht angehen, weshalb ihn die wütende Menge steinigen will. Jeremias ist bereit, sein Leben hinzugeben und sich kreuzigen zu lassen, doch als die Feinde in die Stadt eindringen, lässt man von ihm ab.

Am Tag nach dem Fall Jerusalems berichtet ein Kundschafter den Überlebenden, die sich verstecken konnten: Der Tempel sei zerstört, der Rat ermordet, die Söhne des Königs getötet, Zedekia geblendet – wie Jeremias es ihm prophezeit hatte. Dass der Rest Israels nach Babylon gebracht werden soll, löst eine Diskussion über die Bedeutung des Landes und des Tempels aus. Jeremias aber klagt Gott an, selbst Urheber der Zerstörung und des Leidens zu sein, und will ihm den Dienst aufkündigen. Doch als die Gesandten Nebukadnezars ihn als Obersten der Magier an dessen Hof einladen, weil er sich als wahrer Prophet erwiesen hat, erkennt er in einer prophetischen Schau Gottes allumfassendes Wirken und prophezeit, dass Babylon fallen werde, weil Gottes Zusage für sein Volk für alle Zeit gilt.

Als sich die Überlebenden zum Auszug sammeln, verkündet Jeremias, dass Gott sein Volk prüfe, es aber auf seiner ewigen Wanderschaft führen werde. So schreitet Gottes Volk gestärkt im Glauben, dass Gott seine Heimat ist, in die Welt, denn: „Man kann Menschen töten, aber nicht den Gott, der in ihnen lebt. Man kann ein Volk bezwingen, doch nie seinen Geist." (Zweig GWE, Jeremias, S. 327)

3. Rezeption und Forschung

Für die Uraufführung in Zürich wurde das Stück auf ein Drama aus fünf Akten mit Prolog gekürzt. Für die endgültige *Jeremias*-Ausgabe von 1928 straffte Zweig die ursprüngliche Fassung von 1917, wodurch „keinerlei Veränderung in Form oder Sinn des Werkes" entstand (Zweig 1928, S. 7), wurden doch vor allem Wiederholungen gestrichen.

Die zeitgenössische Rezeption, die vor allem auf Inhalt, Sprache und Bedeutung des Werkes für die Gegenwart eingeht, setzt bereits wenige Monate nach Erscheinen des Dramas ein und betont das Moment des Jüdischen. Da *Jeremias* ein jüdisches Drama sei, schreibt Ernst Müller, in dem es um die Tragödie eines Propheten aus dem Alten Testament gehe, könne *Jeremias* nur völlig „anderer Art als [das Drama] des modernen Menschen, anderer Art auch als das des klassischen Helden" sein (Müller 1918, S. 198), und Erwin Seligmann betont: „Noch nie ist der Gedanke von der Aufgabe Israels unter den Völkern in solch reine ergreifende Form gegossen, wie in den letzten Szenen dieses [...] Werkes" (Seligmann 1918, S. 12).

Als inhaltliche Schwerpunkte werden das Schicksal des Propheten und des Volkes, als vordergründig das Problem des Kriegs genannt. Bücher, die die Schrecken der Gegenwart beschreiben, fänden keinen Anklang, so Paul Zifferer, doch im *Jeremias* erhalte nicht nur die Geschichte „von der Gegenwart her ihre eindrucksvolle Beleuchtung", in der schmerzvollen Erfahrung vergangener Generationen, in der sich die eigene spiegelt, finde der Leser Trost (Zifferer 1917, S. 1). Ähnlich formuliert es Romain Rolland Ende 1918, der in *Jeremias* „eines der edelsten Werke des modernen Theaters" sieht, das „durch das blutige Drama von heute die Ewigkeitstragödie der Menschheit erschaut", jedoch im Blick auf *Jeremias* folgert, „es gibt Niederlagen, die fruchtbarer sind als Siege, und Leiden, die leuchtender sind als die Freude" (Rolland

1918, S. 776). Selbst in der Niederlage preist Zweigs Jeremias das Leben, selbst das Leid, und wertet das „reale Unterliegen in einen ideellen Triumph um", schreibt Erwin Rieger (1928, S. 198).

Im Vorwort zur russischen Gesamtausgabe der Werke Zweigs konstatiert Richard Specht, das Drama sei „der erste und der wildeste dichterische Protest gegen die Zeit", gegen die Gewalt und die Brutalität des Kriegs, das jedoch kaum auf der Bühne, sondern eher als Buch wirken werde (Specht 1927, S. 22), und meint, dass *Jeremias* Beachtung finden werde, da es das Bekenntnis eines prophetisch warnenden Dichters sei, der wie sein Protagonist „erwählt ist und sich dagegen wehrt, dem zu sagen auferlegt ist, was keiner hören will, der zum Gewissen der Welt, zum Mahner und Rufer bestellt ist und deshalb der Unwillkommene bleiben muss" (S. 24).

Mit der Tragödie aus einer anderen Zeit, in der für Seligmann die Sprache der Bibel lebendig ist (vgl. Seligmann 1918, S. 12), wie für Müller in der Gewalt ihres Pathos und ihrer bildhaften Sprache (vgl. Müller 1918, S. 200), stellt Zweig das Geschehen der Gegenwart reflektiert im Symbol dar und verweist damit – und das ist letztlich das Ziel des Dramas – auf einen höheren Sinn.

Seit den 1980er Jahren wird in der Zweig-Forschung durch das Interesse an Zweigs Werken mit jüdischem Inhalt bzw. jüdischen Bezügen auch *Jeremias* wahrgenommen. Diesem Ansatz entsprechend ging man vor allem der Frage nach, ob *Jeremias* ein jüdisches oder pazifistisches Drama sei (vgl. Zohn 1982; Pazi 1981, 1982; vgl. auch Fraiman 2002; Bodmer 2009), obwohl Zweig seine Aussageabsicht klar deklarierte. Es sei ihm keineswegs darum gegangen, „ein ‚pazifistisches' Stück zu schreiben, die Binsenwahrheit in Wort und Verse zu setzen, daß Frieden besser sei als Krieg", seine Absicht sei gewesen, „darzustellen, daß derjenige, der als der Schwache, der Ängstliche in der Zeit der Begeisterung verachtet wird, in der Stunde der Niederlage sich meist als der einzige erweist, der sie nicht nur erträgt, sondern sie bemeistert." (Zweig GWE, Die Welt von Gestern, S. 288) Diese Sichtweise Zweigs gründet im biblischen Judentum, das sein Vertrauen auf Gott setzt. „Thus his *Jeremias* again shows his sympathy with the individual who does not succeed by mighty alone but by the spirit of God", so Stephen H. Garrin (1981, S. 282). Zudem ist sie geprägt von der Freundschaft mit Rolland, dessen überzeugende Haltung, durchdrungen von der Liebe zu den Menschen, auf dem Einfluss Tolstois beruht. Zweigs Narrativ von der moralischen Überlegenheit des Unterliegenden (vgl. Steiman 1981) bildet auch die Grundlage für sein 1918 verfasstes *Bekenntnis zum Defaitismus*. Trotz seiner jüdischen Identität, so Chaim Shoham, sei Zweigs Prophet „nicht unbedingt mit einer spezifischen religiösen, philosophischen oder nationalen Ausrichtung verbunden", sondern entsprechend Zweigs „eigenem kosmopolitischen Konzept" ein „von universalistischen Prinzipien" bestimmter geistiger Mensch (Shoham 1982, S. 51).

Neben dem pazifistisch-humanistischen Aspekt betont Mark H. Gelber, dass Zweig mit seiner Tragödie die besondere Erwählung und das ewige Leiden des jüdischen Volkes, „eine Vision der besonderen jüdischen Mission auf der Welt zu geben" versuche (Gelber 1982, S. 46). Auch für Thomas Freeman steht das jüdische Volk in *Jeremias* im Mittelpunkt, das durch sein Leiden geläutert ins Exil geht. Diese Thematik durchziehe wie ein roter Faden das Werk Zweigs, der im Mitleid und in der Liebe den Sinn unseres Daseins erkenne (vgl. Freeman 1995, S. 229f.).

Michel Reffet arbeitet anhand der Parallelen zwischen Zweigs *Jeremias* und Franz Werfels 1937 erschienenem Jeremias-Roman *Höret die Stimme* auch jene zwischen

den beiden Autoren heraus. Der Prophet sei „kein beliebiger Pazifist, er ist ein Jude" (Reffet 2011, S. 174); und „wie für Zweig war Werfels *Jeremias* eine Selbsterfüllung, denn auch er war eins mit seinem Propheten" (S. 188). Beide Dichter „gingen in ihrem Propheten auf, der unter göttlichem Geheiß sprach. Es ist, als hätte sich der Prophet ihrer Stimme bedient, wie Gott sich einst derjenigen des Propheten bediente. Stefan Zweig und Franz Werfel [...] sind in infernalischen Zeitläufen der europäische Jude Jeremias" (S. 192).

Neuere Untersuchungen beziehen sich auch auf die Diaspora-Existenz des Volkes (vgl. Leuenberger 2007) oder auf zionistische Diskurse als bedeutsamen Kontext des Werkes (vgl. Gelber 2013, 2014). Mark H. Gelber vertritt die Ansicht, dass *Jeremias* – wie viele biblische Stoffe – die Möglichkeit biete, ein jüdisch-nationales Bewusstsein zu wecken, da die Elemente, die dafür grundlegend sind, im Drama Bedeutung haben. Nicht erst durch die Veränderung des Textes, wie jene des Tel Aviver Ohel-Theaters für ihre „zionistische Aufführung" von 1929 und seine erfolgreiche Europatournee 1934, so Gelber (2014, S. 153), sei eine Interpretation in zionistischer Perspektive möglich, „auch wenn Zweig dies vielleicht nicht gewollt hätte" (S. 151), wie aus einem Brief Zweigs an Buber deutlich hervorgeht (vgl. Zweig, Br II, S. 202). So ist mit Chaim Shoham festzuhalten, dass die Rezeption eines Werkes stets als Konfrontation im kreativen Prozess zwischen der Intention des Autors und dem Vorverständnis des Lesers zu verstehen ist und so auch die Haltung des einen im Kontrast zu jener des anderen stehen kann (vgl. Shoham 1982, S. 53).

Zweigs Erleben des Ersten Weltkriegs, symbolisch in dramatischer Form anhand der Geschichte und Sprache eines biblisch-jüdischen Stoffes zur Verdeutlichung prophetischer Aussagen von bleibender Gültigkeit dargestellt, eröffnet mehrere Deutungsmöglichkeiten. Diese Ansicht vertritt auch Doerte Bischoff, die mit ihrem Beitrag, in dem sie u. a. darauf hinweist, dass Zweig in *Jeremias* den alttestamentlichen Propheten „mit Motiven christlicher Passion" verbindet (Bischoff 2015, S. 146; vgl. Plank 2017), eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Drama bietet – eine Tatsache, die bisher in der Forschung weitgehend unbeachtet blieb und, wo sie Erwähnung fand, auf Unverständnis stieß (vgl. Henze 1988).

Die biblische Figur des Jeremias findet in Musik, bildender Kunst und Literatur einen vielfältigen Reflex. Entsprechend könnte man beispielsweise die beiden Gedichte von Rainer Maria Rilke, *Der Prophet* und *Jeremia*, in Beziehung zu Zweigs ‚dramatischer Dichtung' setzen. Ähnliche motivgeschichtliche Studien bieten sich an zu Schalom Ben-Chorins *Jeremias. Worte an Jerusalem* (1934). Insbesondere die Vertonung des Dramas durch Petr Eben zu einer „Kirchenoper in fünf Bildern" (1997) sollte in Verbindung mit der Vorlage von Zweig untersucht werden. Von den vielfältigen Jeremias-Darstellungen im Bereich der bildenden Kunst sei auf die beiden Zeichnungen des mit Zweig befreundeten Malers Alfred Kubin hingewiesen. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass sich in Friderike Zweigs Besitz, den sie bei der Emigration (nach Paris, später in die USA) in Salzburg zurücklassen musste, auch „Jeremias-Motive (Stiche, Holzschnitte)" (zit. n. Kerschbaumer 2003, S. 480) befunden haben müssen.

Stefan Zweig

Rolland, Romain/Zweig, Stefan (2014): Von Welt zu Welt. Briefe einer Freundschaft 1914–1918. Mit einem Begleitwort v. Peter Handke. Berlin: Aufbau.
Zweig, Stefan (1918): Bekenntnis zum Defaitismus. In: Die Friedens-Warte 20/7–8/1918, S. 215–216.
Zweig, Stefan (1928): Jeremias. Eine dramatische Dichtung in neun Bildern. Endgültige Ausgabe. Leipzig: Insel.
Zweig, Stefan (1984): Tagebücher. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1998): Briefe. Bd. II: 1914–1919. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2007⁵): Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. GWE. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (2011⁵): Jeremias. In: Ders.: Tersites. Jeremias. Zwei Dramen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 117–327.

Weitere Literatur

Bischoff, Doerte (2015): Passion und Gemeinschaft oder der andere Kosmopolitismus. Christus als Jude in Stefan Zweigs *Jeremias*. In: Zeitschrift der Vereinigung für jüdische Studien 21/2015, S. 140–164.
Bodmer, Thomas (2009): *Jeremias*. Ein Bekenntnis zu Pazifismus, Humanismus und Weltbürgertum. In: Brügge, Joachim (Hg.): „Das Buch als Eingang zur Welt". Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 67–75.
Eben, Petr (1997): Jeremias. Kirchenoper in fünf Bildern nach dem gleichnamigen Drama von Stefan Zweig. Entstanden 1996–1997. (Uraufführung am 25. 5. 1997 in Prag.)
Fraiman, Sarah (2002): Das tragende Symbol. Ambivalenz jüdischer Identität in Stefan Zweigs Werk. In: German Life and Letters 55/3/2002, S. 248–265.
Freeman, Thomas (1995): Ausdrucksformen jüdischer Identität bei Stefan Zweig. Einführung zu einem Podiumsgespräch. In: Gelber, Mark H./Zelewitz, Klaus (Hg.): Stefan Zweig. Exil und Suche nach dem Weltfrieden. Riverside: Ariadne Press, S. 225–232.
Garrin, Stephen H. (1981): Stefan Zweig's Judaism. In: Modern Austrian Literature 14/3–4/1981, S. 271–289.
Gelber, Mark H. (1982): Karl Emil Franzos, Achad Ha-am und Stefan Zweig. In: LBI Bulletin 63/1982, S. 37–49.
Gelber, Mark H. (2013): Zweigs *Jeremias* und das zionistische biblische Drama. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 77–86.
Gelber, Mark H. (2014): Stefan Zweigs *Jeremias*, Beer-Hofmanns *Jaakobs Traum* und das zionistische biblische Drama. In: Ders.: Stefan Zweig, Judentum und Zionismus. Innsbruck u. a.: StudienVerlag, S. 145–155.
Henze, Volker (1988): Jüdischer Kulturpessimismus und das Bild des Alten Österreich im Werk Stefan Zweigs und Joseph Roths. Heidelberg: Winter.
Hoffmann, Friedhelm (2016): Bücherschau (arabische Judaika) – mit Anmerkungen zur arabischen Stefan-Zweig-Rezeption. In: Judaica 72/2/2016, S. 302–328.
Kerschbaumer, Gert (2003): Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger. Salzburg u. a.: Residenz.
Leuenberger, Stefanie (2007): Schrift-Raum Jerusalem. Identitätsdiskurse im Werk deutsch-jüdischer Autoren. Köln u. a.: Böhlau.
Müller, Ernst (1918): Stefan Zweigs *Jeremias*. In: Jüdische Rundschau 23/26/1918, S. 198–200.
Pazi, Margarita (1981): Stefan Zweig, Europäer und Jude. In: Modern Austrian Literature 14/3–4/1981, S. 291–311.
Pazi, Margarita (1982): Co-Referat zu Prof. Zohns Vortrag. In: LBI Bulletin 63/1982, S. 33–36.

Plank, Eva (2016): Das Geheimnis um Stefan Zweigs jüdischen Vornamen. Zur Bedeutung und Tradition der Namensgebung im Judentum. In: zweigheft 15/2016, S. 21–27.
Plank, Eva (2017): „Ich hielt meinen Rücken denen hin, die mich schlugen" (Jes 50,6). Die biblische Prophetengestalt und ihre Rezeption in der dramatischen Dichtung *Jeremias* von Stefan Zweig. In: Gelber, Mark H./Erdem, Elisabeth/Renoldner, Klemens (Hg.): Stefan Zweig – Jüdische Relationen. Studien zu Werk und Biographie. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 101–119.
Reffet, Michel (2011): Jeremias bei Stefan Zweig und Franz Werfel. Symbolfigur des europäischen Juden. In: Gelber, Mark H./Ludewig, Anna-Dorothea (Hg.): Stefan Zweig und Europa. Hildesheim u.a.: Olms, S. 165–192.
Rieger, Erwin (1928): Stefan Zweig. Der Mann und das Werk. Berlin: Spaeth. (Nachdruck Hamburg: Severus 2013.)
Rilke, Rainer Maria (1955): Ein Prophet. In: Ders.: Sämtliche Werke I. Frankfurt a.M.: Insel, S. 568.
Rilke, Rainer Maria (1955): Jeremia. In: Ders.: Sämtliche Werke I. Frankfurt a.M.: Insel, S. 567–568.
Rolland, Romain (1918): Vox clamantis (*Jeremias* von Stefan Zweig). In: Der Jude 2/12/1918, S. 775–776.
Seligmann, Erwin (1918): Die Bibel im jüngsten deutschen Drama. In: Liberales Judentum. Monatsschrift für die religiösen Interessen des Judentums 10/1–2/1918, S. 11–13.
Shoham, Chaim (1982): Jeremias – Prophet für jede Gelegenheit. Essay in Rezeptionsgeschichte. In: LBI Bulletin 63/1982, S. 51–57.
Specht, Richard (1927): Stefan Zweig. Versuch eines Bildnisses. Leipzig: Spamer. (Zugleich Einleitung zur russischen Gesamtausgabe der Werke Stefan Zweigs mit einer Vorrede von Maxim Gorki. Leningrad: Wremja.)
Steiman, Lionel B. (1981): The Eclipse of Humanism: Zweig between the Wars. In: Modern Austrian Literature 14/3–4/1981, S. 147–193.
Zifferer, Paul (1917): *Jeremias*. In: Neue Freie Presse, 28. 9. 1917, S. 1–4.
Zohn, Harry (1982): Stefan Zweigs kulturelles Mittlertum: Ein jüdischer Charakterzug? In: LBI Bulletin 63/1982, S. 19–31.

2.5 *Legende eines Lebens* (1919)

Monika Meister

1. Entstehung 134
2. Inhalt 135
3. Rezeption und Forschung 137

1. Entstehung

Es ist bemerkenswert, dass in Zeiten höchster politischer Sprengkraft – jener des Ersten Weltkriegs und dessen Endes – ein Theaterstück entsteht, das jeglichen zeitgeschichtlichen Bezug vermeidet. In den Kriegsjahren zeigt sich in zahlreichen, oftmals widersprüchlichen Äußerungen Zweigs zwiespältige, unentschlossene und ängstliche Haltung in allen den Krieg betreffenden persönlichen Positionen (→ V.4 Krieg, Frieden, Pazifismus). Immer, so scheint es, will Zweig für die Zeit nach dem Krieg vorsorgen und es jedem nach allen Seiten hin recht machen. Zugleich kommentiert er dies selbstkritisch im „Testament meines Gewissens" (28. November 1917):

„Mich ekeln diese Schleichwege des Gewissens, diese akrobatischen Kunststücke einer geschmeidigen Weltanschauung, die nur bezwecken, sich selber in Sicherheit zu bringen." (Zit. n. Beck/Berlin/Weschenbach-Feggeler 1998, S. 325)

Mit dem in Prosa verfassten Kammerspiel *Legende eines Lebens* lässt Zweig seine Zeit der Versdramen hinter sich, schreibt deutlicher für ein gegenwärtiges Theater und Publikum. Wie immer ihm auch das Theater und der Theaterbetrieb in gewisser Weise fremd bleiben, fordert die Bühne ihn zur Versinnbildlichung von Figuren und Ideen heraus. Zweig plante bereits im Dezember 1912 „jene Richard Wagner-Familien Comödie, die mir Duhamels ‚Dans l'ombre de statues' angeregt hat", wie er im Tagebuch festhält (Zweig GWE, Tb, S. 35). Jahre später, im Juni 1918, arbeitet Zweig diesen Plan aus und modifiziert ihn. Jetzt ist es „nicht mehr ausschließlich die Gestalt Wagners", sondern auch jene Friedrich Hebbels, die die Facetten der fiktiven Figur des Dichters Karl Amadeus Franck bilden. Es geht Zweig um die „Nachbildung" eines „Künstlertypus", wobei „charakteristische Detailzüge verschiedener Persönlichkeiten" vermischt werden (Zweig, Br II, S. 515). „Haben für die unsichtbare Gestalt des Meisters auch biographische Elemente aus dem Leben Friedrich Hebbels, Richard Wagners, Dostojewskis vorbildlich gedient, so sind die Charaktere und Geschehnisse doch in vollkommen freier Weise entwickelt." (Zweig GWE, Legende eines Lebens, S. 174)

Wie aus einem Brief an die bekannte deutsche Schauspielerin Auguste Wilbrandt-Baudius hervorgeht, dachte Zweig für die Rolle der Maria Folkenhof an sie, womit der enge Bezug von Figuren- und Milieukonzeption und theatraler Verkörperung angesprochen ist. „Denn dies Werk ist mir wenig auf der Bühne, wenn ich weiß, daß Sie da sind und diese Rolle nicht spielen sollten. Niemand wird dieser alten Frau das an reifer Güte und menschlicher Klarheit geben können, niemand es ähnlich gestalten" (Zweig, Br II, S. 276). Auguste Wilbrandt-Baudius sollte die Rolle nicht spielen. Der Brief ist auch insofern aussagekräftig, als Zweig hier eine Rollen-Figur in dramaturgischer und psychologischer Perspektive so positioniert, dass mit ihr die Vergangenheit szenisch präsent wird, Geschichte verkörpert wird, wenn auch nicht die große Historie, sondern die eines Lebens. Eine ‚Welt von Gestern', die im Hier und Jetzt der Bühne die Handlung bestimmt. Zweig schreibt im Postscriptum des Briefes: „Möge der erste Akt Sie nicht auf die Vermutung bringen, die Maria Folkenhof dieses Werkes sei eine Nebenfigur: der zweite Akt und das Ende erheben sie zur geistigen und menschlichen Beherrscherin des ganzen Werkes: nur diese Gestalt ist wesentlich für das Werk, nur sie muß groß gegeben sein" (Zweig, Br II, S. 277, Herv. i.O.).

Die Premiere des Stückes fand am 25. Dezember 1918 im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg statt. Als Buch erschien ein Jahr später im Insel Verlag in Leipzig (vgl. Klawiter 1991, S. 82).

2. Inhalt

Das unmittelbar nach dem Drama *Jeremias* (1917) im Jahr 1918 entstandene Theaterstück spielt in der Gegenwart, in einer nicht genauer bestimmten Stadt, in dem an ein Museum erinnernden Haus des verstorbenen Autors Karl Amadeus Franck und in einer kleinen Pension. Eine gleichsam ‚geschlossene' Gesellschaft, die Familie Franck sowie deren Gäste Hermann Bürstein, der Herausgeber der Werke des Dichters ‚der letzten Generation', Karl Amadeus Franck, und der Kritiker Dr. Klopfer haben sich im

Hause Franck eingefunden. In diesem Ambiente würdevoller und pathetischer Erinnerung an die Künstler-Legende stört einzig dessen Sohn Friedrich Marius Franck, der sich zunehmend weigert, das kritiklose Andenken seines Vaters aufrechtzuerhalten. Das Erscheinen von Maria Folkenhof, der ehemaligen und seit langem verleugneten Geliebten des Vaters, bricht diese Lebenslüge auf. Damit entlarvt sich zugleich der Künstlermythos als Konstruktion übersteigerter narzisstischer Selbstinszenierung, die jeglichen Realitätsbezug negiert. Eine in Verehrung des toten Künstlers erstarrte, abgelebte Formen praktizierende Gesellschaft zelebriert uneinholbare Vergangenheit, indem sie die Erinnerung hochzuhalten meint und damit paradoxerweise die Vergangenheit gerade verfehlt und der Gegenwart jegliches Lebendige entzieht. In der *Legende eines Lebens* werden die fatalen Konsequenzen dieses Festhaltens am Alten, Tradierten zwar untersucht, aber dennoch führt das Geschehen nicht zu einer tragischen Kollision, sondern zu einem versöhnenden Schluss.

Zweig weiß um die Gefahr, das Stück als Schlüsseltext misszuverstehen, wie er in einer Vorbemerkung zum Bühnentext dezidiert schreibt. Er bezeichnet das Stück als „zeitgenössisch aber nicht politisch", und als „curiose Sache", in der „mehrere Züge von großen Künstlern und biographisches [!] verarbeitet sind"; „innerlich ist es ein klarliniges Schauspiel", dem Zweig „einige Kraft" beimisst (Zweig, Br II, S. 220). An den zusammengesetzten „disparaten Zügen" (S. 220) der toten, abwesenden Hauptfigur des Dramas lassen sich die konkreten Aspekte der Lebenslügen und Konstruktionen einer Künstlerbiografie darstellen. Leben und Kunst, deren Verwicklungen und hybride Verkennungen, stehen hier zur Debatte. Das Schauspiel präsentiert den Dichter als übergroße, verklärte Idealfigur, er ist bereits zu einem Mythos geworden, wodurch Zweig auch Kritik an dem Geniekult formuliert. Obzwar die Motive der Demaskierung nicht in einer Kritik der ideologischen Konstruktion liegen, trifft Zweig einen Kern: den der Helden-Dekonstruktion, einer Thematik, mit der sich Zweig zeit seines Lebens auseinandersetzt.

Der im engsten Sinn als Künstlerdrama zu bezeichnende Text, der Zweig schon länger beschäftigt, ist in diesem Zusammenhang auch als kritische Reflexion auf Zweigs eigenen Beruf, den des Schriftstellers, einzuordnen: Dabei geht es um die Schwierigkeit, als origineller Künstler aufzutreten und aus dem Schatten der großen Vorbilder herauszutreten – eine Schwierigkeit, mit der Zweig selbst konfrontiert war, nachdem er sich bis zur Veröffentlichung des *Jeremias* hauptsächlich als Vermittler großer Dichter gesehen hatte (→ III.18 Herausgeberschaften).

Die Bezeichnung ‚Kammerspiel' verweist auf ein in der Dramatik und im Theater der Jahrhundertwende modernes Genre. Die geschlossene Form des Dramas mit seinen Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung und der sogenannten vierten Wand ist hier der Maßstab literarischer Fiktion. Die psychologisch motivierte Figurenzeichnung und der dadurch in Gang gesetzte Handlungsverlauf entsprechen den dramaturgischen Konventionen eines intimen Theaters, das sich dem Bühnennaturalismus, dem subtilen Ausdruckspiel innerer Gefühlszustände verpflichtet weiß. Zweig konzentriert sich darauf, die Beziehung zwischen Vater und Sohn in einzelnen Abschnitten darzustellen, wodurch er auch eine Korrektur der Geschichte vornimmt. Die Vergangenheit bestimmt die Gegenwart; erst durch die Analyse wird für den angehenden Dichter Friedrich eine Verwirklichung seiner künstlerischen Intentionen möglich. Er tritt nunmehr aus dem Schatten seines Vaters, wird nicht länger an der scheinbar vollkommenen Perfektion des Vergangenen gemessen. Der Vater-Sohn-Konflikt verweist auf eine zentrale Thematik des expressionistischen Dramas (vgl. Larcati 2014, S. 190). Dieser Prozess der ‚Helden'-Demontage, die erst eine freie Entfaltung des künstlerischen Potenzials eröffnet, stellt die grundlegende Frage nach dem Stellenwert subjektiver und objektiver Wahrheit. Als Personifizierung lebendiger Vergangenheit ist die Frauenfigur Maria Folkenhof zu sehen, die dem jungen Schriftsteller Schicht für Schicht eine in Lügen verstrickte Legende offenlegt: ganz im Sinne der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Legende als dem zu Lesenden. Wie Arturo Larcati festhält, führt das Stück *Legende eines Lebens* vor, „wie auch das Leben großer Künstler von Legenden umgeben sein kann, die dem Vergleich mit der Wahrheit nicht standhalten, die sich bei näherem Hinsehen als hypothetische Konstruktionen bzw. als Illusionen erweisen" (Larcati 2013, S. 38f.).

Der unter der Legende seines Vaters leidende Friedrich Marius Franck sucht verzweifelt und vorerst vergebens nach Spuren von Makel in der Lebensgeschichte des Verstorbenen: „Aber nirgends! Nirgends! Überall Marmor, Stein, fugenlos rein! Nie Mensch! Immer Vollendung, immer Gott! Oh ich kenne es bis in die letzte Ritze, sein Leben, dies wunderbar geheimnislose, und ich sage dir: es ist grausam schön!" (Zweig GWE, Legende eines Lebens, S. 194) Dies wird sich im Verlauf des Geschehens als Trugbild herauskristallisieren, vor allem durch die den zweiten Aufzug bestimmende, ehemals verheimlichte Geliebte Maria Folkenhof, die auch die Mutter des jungen Franck ist und nicht länger gewillt ist zu schweigen. Sie eröffnet diesem die ‚wahre' Geschichte und ihr dem ‚Genie' des Vaters geschuldetes Opfer. In der letzten Szene des dritten Aufzuges begegnen sich die einstmaligen Rivalinnen, Leonore Franck und Maria Folkenhof, die ihre Geschichten des Verzichts aus der jeweiligen Perspektive und in Erinnerung an die die Wirklichkeit missachtenden Forderungen des Künstlers und Genies zusammenführen. Kein unausweichlicher dramatischer Konflikt wird hier ausgetragen, sondern die fürsorgliche Milde der Protagonistinnen bestimmt die harmonische Versöhnung: „*Sie gehen beide langsam und umschlungen zur Türe.*" (S. 261)

3. Rezeption und Forschung

Robert Dumont weist darauf hin, dass sich Zweig für die Auseinandersetzung mit der Thematik seiner *Legende eines Lebens* von einem Besuch der Aufführung von Georges Duhamels *Dans l'ombre des statues* am 26. Oktober 1912 im Pariser Théâtre de l'Odéon inspirieren hat lassen (vgl. Dumont 1976, S. 100). Das Kammerspiel stellt eine bemerkenswerte Zäsur in Zweigs dramatischen Texten dar, er wird nach 1918 kein Stück in Versform mehr schreiben. Neben dem Schauspiel *Das Haus am Meer* (1912) ist die *Legende eines Lebens* Zweigs einziges Theaterstück, dessen Handlung in der Gegenwart spielt und damit moderne *dramatis personae* ins Blickfeld rückt. Es ist durchaus den Dramentexten Arthur Schnitzlers verwandt (vgl. Apfeltaler 2007, S. 201) und als eine späte Form der Kammerspiele der Moderne um 1900 (Henrik Ibsen und August Strindberg) zu kennzeichnen, mit dem wesentlichen Unterschied, dass Zweig die zugespitzte Konfrontation der die Vergangenheit und Gegenwart repräsentierenden Figuren vermeidet.

Während Zhou Qin das Stück in den expressionistischen Kontext des Vater-Sohn-Konfliktes einbettet (vgl. Zhou 2009), bezeichnet Thomas Oberender den Ausgang als getragen von einer, „wenn es das gibt, kämpferischen Melancholie" (Oberender

2013, S. 126). Man könnte diesen versöhnlichen Schluss, der sich der tragischen Konsequenz verweigert, auch unter der Kategorie „lyrische Leidenschaft" (Peter 2013, S. 60) erfassen. Thomas Oberender würdigt den Autor als „Zeuge[n] einer humanisierenden Weisheit, die uns das Erlebnis der Tragödie ersparen will" (Oberender 2013, S. 130; vgl. Larcati 2014, S. 188). Die Demontage der über die Maßen idealisierten Vaterfigur und die Zeichnung des Sohnes als „unterdrücktem Helden" lässt sich in eine, wie Arturo Larcati sie bezeichnet, „Poetik der Besiegten" (Larcati 2014, S. 190) einordnen, deren zentrale Intention die Kritik an Machtstrukturen darstellt. Jedenfalls ist auch dieses Bühnenstück bestimmt durch Zweigs grundlegende Thematik der bruchstückhaften Enthüllung von Geschichte, womit sich die Möglichkeit zur Erkenntnis ideologischer Konstruktionen der Vergangenheit eröffnet (→ IV.11 Theater).

Im Gegensatz dazu interpretiert Gert Kerschbaumer das Stück autobiografisch als Reflex auf Zweigs Angst vor der eigenen „Demaskierung" (Kerschbaumer 2005, S. 63): Die literarisch thematisierte „drohende Aufdeckung einer manipulierten oder geglätteten Dichterbiografie" (S. 63) spiegle seine Sorge, als früherer Befürworter des Krieges entlarvt zu werden, was vielleicht auch seine Übersiedlung von Wien nach Salzburg motiviert habe.

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (1984): Legende eines Lebens. In: Ders.: Das Lamm des Armen. Dramen. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 173–261.
Zweig, Stefan (1984): Tagebücher. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
Zweig, Stefan (1998): Briefe. Bd. II: 1914–1919. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Weitere Literatur

Apfelthaler, Vera (2007): Das Theater als europäische Anstalt. Theaterverständnis und kulturelles Kapital bei Stefan Zweig. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings. Tübingen: Niemeyer, S. 193–201.
Beck, Knut/Berlin, Jeffrey B./Weschenbach-Feggeler, Natascha (1998): Nachbemerkung. In: Zweig, Stefan: Briefe. Bd. II: 1914–1919. Hg. v. Knut Beck, Jeffrey B. Berlin u. Natascha Weschenbach-Feggeler. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 311–329.
Dumont, Robert (1976): Le Théâtre de Stefan Zweig. Paris: Presses Univ. de France.
Kerschbaumer, Gert (2005): Stefan Zweig. Der fliegende Salzburger. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
Klawiter, Randolph J. (1991): Stefan Zweig. An International Bibliography. Riverside: Ariadne Press.
Larcati, Arturo (2013): Die Dramen von Stefan Zweig. Ein kritischer Überblick. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 29–52.
Larcati, Arturo (2014): Stefan Zweig als Autor von Dramen und sein Verhältnis zu den Salzburger Festspielen. In: Renoldner, Klemens (Hg.): Stefan Zweig – Abschied von Europa. Wien: Brandstätter/Theatermuseum, S. 187–199.
Oberender, Thomas (2013): Den Fluch durch den Zauber bannen. Stefan Zweigs Horror vor einer zuschnappenden Ordnung. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 115–131.

Peter, Birgit (2013): Leidenschaft und Geist. Utopische Theaterkonzeptionen Stefan Zweigs. In: Dies./Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 53–63.
Zhou, Qin (2009): Aufhebung des Vaterkult-Banns. Ein unterdrückter Held in Zweigs Kammerspiel *Legende eines Lebens*. In: Literaturstraße 10/2009, S. 111–116.

2.6 *Volpone* (1925)

Monika Meister

1. Entstehung 139
2. Inhalt 140
3. Die Vorlage und Zweigs Bearbeitung 141
4. Aufführungsgeschichte und Forschung 143

1. Entstehung

Stefan Zweigs Mitte der 1920er Jahre entstandene Komödie *Volpone* stellt eine freie Bearbeitung von Ben Jonsons *Volpone, or The Fox* (1605/1606) dar. Am 20. Juli 1925 schreibt Zweig an Frans Masereel, dass er eine „Komödie, eine Farce […], die das Geld verspottet", schreiben wolle (Zweig, Br III, S. 503). Ende November 1925 berichtet er seinem Freund Leonhard Adelt, dass er das „Volpone-Stück in vierzehn Tagen auf der Reise erstmalig geschrieben" und in Salzburg „in weiteren zehn Tagen zweimalig fertiggestellt" habe (S. 150f.): „[I]ch glaube, es ist sehr belebt, heiter und bühnenwirksam geworden." (S. 151, Herv. i. O.) In weiteren Briefen (vgl. z. B. an Erhard Buschbeck, 27. November 1925, Renoldner/Holl/Karlhuber 1993, S. 106) gibt Zweig über seine Bearbeitung Auskunft, am 8. November 1926 berichtet er vom Abschluss der Arbeit und fügt hinzu, „daß in dieser bösen Farce von Ben Jonson keine zehn Worte übriggeblieben sind, sondern alles von mir ist" (Zweig 1984, S. 172; zur Entstehungsgeschichte vgl. Prater 1981, S. 225f.).

Im Globe Theatre uraufgeführt und 1607 in London im Druck erschienen, gilt Ben Jonsons Stück als Musterbeispiel einer von moralisch-erzieherischem Impetus getragenen Komödie, in der sich die Kritik an gesellschaftlichen Missständen mit komödiantischen Traditionen verbindet und die in dieser Form ein einzigartiges gesellschaftskritisches Werk bildet. Die typisierten Figuren Jonsons entsprechen weitgehend der elisabethanischen *humour*-Theorie, der Lehre der vier Elemente von Erde, Wasser, Luft und Feuer, denen analoge charakterbildende Körpersäfte zuzuordnen sind. Zweigs Arbeit an dieser bitterbösen Gesellschaftssatire aus der Shakespearezeit ist in mehrfacher Hinsicht von Interesse, weil in diesem Theatertext ein jahrhundertealtes Spielmodell aufgegriffen wird und krisenhafte europäische Entwicklungen der Zwischenkriegszeit verarbeitet sind.

Ben Jonson, dessen Werke einen reichen Fundus der Auseinandersetzung mit poetischen und politischen Sujets enthalten, ist für Stefan Zweig eine vielfache Bezugsfigur (vgl. Zweig 2013). Es überrascht nicht, dass Zweig hier eine wichtige Quelle vorfindet, auch wenn seine Bearbeitung deutlich anders akzentuiert ist: Keine Beleh-

rung wird intendiert; die ansatzweise psychologische Vertiefung der Figuren bedingt die Entschärfung der Mechanik der Handlungsabläufe und szenischen Aktionen und ersetzt ein gleichsam ‚kaltes' Herz mit einem, das Anteilnahme fühlt. Damit ist die Komik eine milder gestimmte, tendenziell auf harmonischen Ausgleich gerichtete. Die „Anästhesie des Herzens" (Bergson 1988, S. 15), für Henri Bergson Bedingung komischer Wirkung, ist hier gemischt mit der Fähigkeit mitzufühlen, Mitleid zu empfinden.

Stefan Zweig begegnet dem englischen Dramatiker erstmals 1904 im Zusammenhang mit seiner Dissertation über *Die Philosophie des Hippolyte Taine*. 20 Jahre später, im Zuge von Vorstudien zur Novellensammlung *Verwirrung der Gefühle* (1927), stößt Zweig auf die englische Literaturgeschichte Hippolyte Taines und die Inhaltsangabe von Ben Jonsons *Volpone, or The Fox*. Da *Volpone* nicht nur bei Taine „als ein satirisches Meisterwerk höchsten Ranges gerühmt" (zit. n. Beck 1987, S. 562) wird, wundert sich Zweig darüber, dass das Stück selten aufgeführt wird (vgl. Prater/Michels 2006, S. 163) und liest das englische Original: Die Komödie sei „in schönen, aber pompösen Versen geschrieben, zweitens läuft sie leider in eine heute unmögliche Verwechslungs-Komödie aus" (zit. n. Beck 1987, S. 562). (Der ursprünglich im Programmheft des Burgtheaters zur Uraufführung von Zweigs Bearbeitung am 6. November 1926 abgedruckte Text erschien geringfügig erweitert auch zur Zürcher Erstaufführung in der *NZZ* am 28. September 1927.) Diese Einschätzung Zweigs ist heute so nicht ganz nachvollziehbar, spiegelt sie doch zeitgenössische Lesarten das Werk Jonsons betreffend, die geringen Wert auf das gesellschaftskritische Potenzial des Textes legten (→ IV.11 Theater).

2. Inhalt

Der erste Akt spielt zunächst in einem „Venezianer Palazzo" am frühen Morgen: Volpone, der reiche, das Gold und Geld anbetende venezianische Kaufmann, gibt vor, im Sterben zu liegen und setzt mit Hilfe des Schmarotzers Mosca ein Täuschungsspiel in Gang, dessen Zweck die Bloßstellung der habgierigen Erbschleicher und letztlich die eigene Bereicherung ist. Voltore, der das Testament aufsetzende Notar, der Kaufmann Corvino und der alte Wucherer Corbaccio umschmeicheln Volpone, um als Erben eingesetzt zu werden. Im Dialog mit Mosca geht Corvino (im Haus Corvinos, wo die zweite Szene spielt) so weit, Volpone seine Frau Colomba anzubieten. Im Hause von Corbaccio findet die dritte Szene statt: Der Wucherer Corbaccio enterbt seinen Sohn Leone und setzt Volpone – dessen Tod und damit auch Besitz erwartend – als Erben ein. Überdies hegt die Kurtisane Canina Hoffnung, dass Volpone sie heiratet.

Der zweite Akt beginnt wieder im Zimmer Volpones: Colomba, die nichts vom Handel weiß, wird zu Volpone gebracht und schreit ob der (auch gewalttätigen) Annäherungsversuche um Hilfe. Volpone wird verhaftet und vor das Gericht der Republik Venedig gestellt, wo die zweite Szene handelt. Leone, der um das Erbe gebrachte Sohn des Corbaccio, durchschaut das Spiel; dennoch bleibt seine Anklage nicht nur erfolglos, sondern er wird der Falschaussage beschuldigt. Die durch ihre Eigeninteressen motivierten Erbschleicher wollen verhindern, dass Volpone ohne Einsetzung eines Erben ins Gefängnis kommt.

Im dritten Akt, der wieder im Hause Volpones spielt, sieht dieser sich gezwungen, mehrere Testamente zugunsten der Erbschleicher auszustellen; Mosca gelingt es zudem, eines zu seinen Gunsten zu erpressen. Volpone stellt sich nunmehr tot, um den

Streit der habgierigen und betrogenen Erben zu genießen. Der herbeigerufene Richter verlautbart Mosca als den rechtmäßigen Erben, der den Betrogenen ihre Anteile zurückgeben will und damit die angedrohte Entehrung des vermeintlichen Leichnams Volpones verhindert. Der geprellte Volpone ist in die Falle Moscas getappt; dieser will Geld und Gold nicht für sich, sondern lässt es für alle tanzen.

3. Die Vorlage und Zweigs Bearbeitung

In Bezug auf Zweigs poetische Verfahrensweise im *Volpone* ist von einem Überschreiben unterschiedlicher historischer Zeiten und gesellschaftlicher Kontexte zu sprechen. Vor allem fasziniert Zweig die Volpone-Figur; er bezeichnet sie als „‚malade imaginaire', der sich nur krank stellt", als „Gestalt [...] dieses ‚avare' [i.e. diesen Geizigen], der habsüchtig aber nur für andere ist und nicht für sich selbst, dieses Boshaften ohne jedes Warum und Weshalb, der boshaft ist aus reiner Freude an der Bosheit und mit seiner Narrheit die andern zu Narren macht" (Zweig, zit. n. Beck 1987, S. 562). Dies motiviert den Autor zu einer „freie[n] Bearbeitung", wobei diese Bezeichnung näher zu befragen ist. Denn Zweig schreibt während seines Marseille-Aufenthalts im November 1925 die Szenen aus der Erinnerung nieder, weil er vergessen hat, das englische Original mitzunehmen. Verglichen mit Ben Jonsons Text bemerkt Zweig nach seiner Rückkehr die Veränderungen und Verschiebungen in Bezug auf Handlung und dramatisches Personal. So nennt Zweig seinen *Volpone* ein „gesprenkelte[s] Kuckucksei", eine „altneue[ ] Komödie", an der es „gar nichts mehr zurückzudrehn" gibt (S. 563).

Die Spielstruktur entspricht auch bei Zweig dem Komödienmodell, genauer der Intrigendramaturgie (vgl. Matt 2006, S. 305). Schauplatz und Zeitraum im *Volpone* sind mit „Venedig, zur Zeit der Renaissance" (Zweig GWE, Volpone, S. 263) angegeben. Zweig nimmt die Hauptfiguren des Originals und spielt mit ihnen, hebt einzelne Elemente der Charaktere, der Motivationen, der Handlungslinien hervor, lässt anderes fallen. Die Handlung wird komprimiert auf drei Akte. Teilweise wird die Zeichnung der *dramatis personae* stark verändert, vor allem bei jenen der Nebenhandlung. Die Seitenhandlungen sind gekappt, es fehlen Prolog und Epilog, deren Quintessenz vom Nutzen und Vergnügen der dramatischen Dichtung scheinbar nicht mehr in die zeitgemäße Formstruktur der Komödie passt. Wie in Ben Jonsons satirischer Komödie sind die Figuren nicht als primär psychologisch fundierte ausgeführt, sondern Konstrukte poetischer Setzung zwischen tradierten Vorbildern und einer eigenständigen zeitgemäßen Interpretation. Volpone (ein reicher Levantiner, Fuchs), Mosca (sein Schmarotzer, Schmeißfliege), Voltore (der Dottore der Commedia dell'Arte, Notar, Geier), Corbaccio (alter Wucherer, Rabe), Corvino (Kaufmann, Krähe), Leone (Capitano, Sohn des Corbaccio, Löwe) – die Namen der Figuren verweisen auf die lange antike wie auch mittelalterliche Tradition der Tierfabel, auf jene vom ‚klugen' Fuchs, der sich tot stellt, um die Vögel anzulocken. Es handelt sich allerdings auch bei Zweigs Text nicht um eine Tierallegorie, sondern die Figuren beziehen sich auf das Spielmodell der Commedia dell'Arte-Typen. Es ist ein Stück über die menschliche Gier, über die Akkumulation von Schätzen und Geld und die daraus resultierenden Strategien der Bereicherung jenseits moralischer Kategorien, auch wenn der Schein-Alleinerbe und Ober-Erbschleicher Mosca bei Zweig am Ende sein Geld verschenkt. Und es ist eine Komödie über die Lust an der Inszenierung des Betrugs und den unbändigen Genuss, den diese bereitet.

Der kinder- und ehelose reiche Levantiner Volpone simuliert Krankheiten und letztlich sogar den Tod, um sich den Besitz anderer reicher Leute, von denen sich jeder als Alleinerbe Volpones eingesetzt denkt, anzueignen. Volpone führt bereits zu Beginn des Stückes seine Motive für die Verstellung aus: „Und dabei wird mir das Herz warm, wenn ich sehe, wie sie die Augen verdrehen nach meinem Geld und lechzen nach meinem Abscheiden, indes ich ihnen das Mark aus den Knochen sauge. Erbärmlich doch alle Komödianten auf der Szene gegen einen einzigen Menschen, wenn ihm die Habsucht mit den Krallen die Eingeweide wirklich umrührt: ah, die tanzen besser als die Marionetten und singen rührender als die Kastraten" (Zweig GWE, Volpone, S. 271).

Zweig bezeichnet den Text als „böse[ ] Farce" (Zweig 1984, S. 172), veröffentlicht seine freie Bearbeitung sodann mit dem Zusatz „lieblose Komödie", deren Spiel im Gestus der Commedia dell'Arte umgesetzt werden sollte: „leicht, rasch, eher karikaturistisch als naturalistisch, Tempo: allegro con brio." (Zweig GWE, Volpone, S. 263) Diese Vorgabe verweist auf Zweigs Elemente der Umarbeitung der Komödie, auf Tempo und Rhythmus, auf typisierendes, nicht psychologisierendes Spiel. „Um das Tempo zu beschleunigen, kappt Zweig die Seitenhandlungen und führt nach Bedarf neue Personen ein, z. B. ‚Canina, eine Kurtisane'." (Pache 2007, S. 333) Zweig konstatiert deutliche Mängel am Jonson-Text, die er zu beheben gedenkt, wodurch „die farcenhaften Züge, im Original ironisch reflektiert, [...] ins Zentrum" rücken (S. 333). Am deutlichsten umgestaltet ist die Motivation in der Fabelstruktur, wie Walter Pache festhält: „Zweigs Volpone [scheint], obgleich nach wie vor im Gewand der Renaissance, der inflationären Hektik der zwanziger Jahre entsprungen. Nicht Jonsons universale Gier nach Gold [...] bringt Zweig auf die Bühne, sondern eine handfeste Auseinandersetzung um Geld als Symbol und Geldgier als Symptom einer kapitalistischen Gesellschaft." (S. 333f.) Die Figur Moscas emanzipiert sich bei Zweig entschiedener: „Gegen den verklemmten, hinterhältigen Sparer Volpone tritt sein Diener Mosca nach gemeinsamer Überlistung der alten Geizhälse selbst als lebenslustige, offene Spielernatur an – und gewinnt." (S. 334) Er prellt seinen Herrn Volpone ums Kapital, und dies kommt einer modernen Wirkung entgegen: Für den Zuschauer siegt das „zugleich frivole[ ] und humane[ ] Konsumprinzip[ ] über egoistisches Monopoldenken." (S. 334)

Zweig ist sich bewusst, dass er mit der Radikalität der sprachlichen Zuspitzung in *Volpone* mit den Erwartungen des Publikums brechen wird. Er schreibt in einem Brief: „Es hat eben die gute Sonne von Marseille mir etwas eingeheizt und die Dinge derber gemacht, als sie im allgemeinen ein braves Publikum verträgt." (Zweig, zit. n. Beck 1987, S. 561) Zweig konnte auf die Übersetzung Ludwig Tiecks zurückgreifen, den *Herrn von Fuchs* aus dem Jahr 1793. Tieck glättet das Intrigenspiel, er habe, so Zweig, „alles verdorben [...], das Freche ins Bürgerliche gewandt, den tollen Übermut, statt ihn zu steigern ins Kotzebueartige banalisiert" (zit. n. Rovagnati 2011, S. 159).

Volpone, die höchst erfolgreiche Komödie des Prosa-Schriftstellers Stefan Zweig, ist gekennzeichnet von einer spezifischen Aneignung der Tradition, die die ambivalenten Strukturen gesellschaftlicher und kultureller Realität widerspiegelt. Es geht dabei um den Kosmos des Theaters, der im Komischen und Komödiantischen, in der ironischen Verstellung und Demaskierung den Kern menschlicher Irrungen und existenzieller Verstrickungen trifft. Es gelingt Zweig eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit den allgegenwärtigen Mechanismen der Habgier und mit der Darstellung des menschlichen Verkehrs als Geldverkehr.

4. Aufführungsgeschichte und Forschung

Im Kontext der nur vermeintlich ‚krisenfreien' Zeit der 1920er Jahre schreibt Zweig Ben Jonsons Theaterstück um, mehr noch, er ‚überschreibt' Jonson, dichtet den *Volpone* nahezu neu. Die Uraufführung am 6. November 1926 im Wiener Burgtheater in der Regie von Albert Heine – mit Heine in der Titelrolle und Raoul Aslan als Mosca, im Bühnenbild von Remigius Geyling – ist ein „durchschlagender" Erfolg. Ursprünglich hatte sich Zweig für die Uraufführung den Schauspieler Max Pallenberg, „den idealen Volpone", gewünscht, wie er in einem Brief vom 12. September 1925 an den Dramaturgen Erhard Buschbeck schreibt (Zweig, Br III, S. 152). Später wird er sich darüber beklagen, dass er noch nirgends den „richtigen Darsteller für den Volpone gesehen" habe, einen, „der das elementar Böse und die Lust am Bösen mit voller Kraft veranschaulichte" (zit. n. Beck 1987, S. 564). Im Zusammenhang mit seinen Hoffnungen um 1930, das Stück könnte bei den Salzburger Festspielen (gewissermaßen als Pendant zu Hofmannsthals tragischem Spiel vom Sterben des reichen Mannes, *Jedermann*) gespielt werden, ist davon die Rede, dass Emil Jannings, der die Rolle in Berlin spielen sollte, diese auch in Salzburg verkörpern könnte (vgl. Prater 1981, S. 289; Larcati 2014, S. 197). Zweigs Wunsch wurde aber nicht verwirklicht.

Volpone ist sein erfolgreichstes Stück. Bereits am 3. Januar 1927 berichtet er an Karl Geigy-Hagenbach vom *Volpone* als dem „Kassenstück" des Burgtheaters (zit. n. Matuschek 2008, S. 220) und des Dresdner Staatstheaters; im Dezember schreibt er an Romain Rolland, dass er alle Einnahmen aus dem Stück für seine Autographensammlung ausgegeben habe (→ III.20 AUTOGRAPHENSAMMLUNG): Bach, Mozart, Montesquieu, eine „große Rede Robespierres", zwei Gedichte Baudelaires, eine Zeichnung von Goethe (zit. n. Matuschek 2008, S. 220f.). Das Stück steht in den folgenden Jahren häufig auf den Spielplänen (Dresden, Berlin, Zürich) und feiert auch in Übersetzung in vielen Ländern Erfolge. Friderike Zweig behauptet in ihren Erinnerungen 1964: „‚Volpone' ging über ungefähr 600 Bühnen und wurde besonders in Frankreich und Amerika gespielt." (F. Zweig 1948, S. 176) Dass die Komödie in der UdSSR noch nicht gespielt wurde, beklagt er in einem Brief an den Wremja-Verlagschef vom 1. Dezember 1928: „Es ist mir eigentlich nicht verständlich, daß gerade dieses Stück, das über die Welt geht und, wenn Sie wollen, doch auch eigentlich antikapitalistisch gefärbt ist, in Rußland noch nicht gespielt wurde" (Zweig 1978, S. 116). Erst im März 1929 wurde es in Leningrad aufgeführt.

Einige bedeutende Bearbeitungen und Inszenierungen legen von der Wirkungskraft des *Volpone* beredtes Zeugnis ab. Neue Perspektiven auf die Komödie eröffnen sich ab Mitte des 20. Jahrhunderts beispielsweise durch die Bearbeitung von Elisabeth Hauptmann und Benno Besson im Berliner Ensemble (1952). Dimiter Gotscheffs berühmte Inszenierung des *Volpone* mit Samuel Finzi in der Titelrolle und Wolfram Koch als Mosca am Deutschen Theater in Berlin (2006) löste Begeisterung und ob ihrer kritischen Schärfe Empörung beim Publikum aus. Werner Düggelin, der *Volpone* 2010 am Zürcher Schauspielhaus inszenierte, verwendete hingegen eine eigene Bearbeitung.

Bereits in den 1920er Jahren erschienen wissenschaftliche Abhandlungen über den *Volpone*, etwa Helene Richters subtile Analyse *Ben Jonsons ‚Volpone' und sein Erneuerer Stefan Zweig*. Bei Zweig, so kann man mit Richter das Stück lesen, wird Volpone zum einzigen „Sündenbock für alle Mitschuldigen" (Richter 1927, S. 189). Mosca, der intrigante und witzige Gegenspieler Volpones, durch den der Fuchs in der Falle

sitzt, spielt die Intrige nicht zu Ende. „Zweig versetzt dieser lachenden Wildkatzennatur hinterrücks einen Knacks. Sein Mosca streikt, kriegt es mit der Angst und fällt aus der Rolle." Kurz gesagt, er gibt den Gesetzen der Moral nach. Helene Richter nennt dies eine „Vergewaltigung" der Charaktere des Ben Jonson (S. 189). Zuletzt wird der Parasit Mosca, bei Jonson das Werkzeug Volpones, alles besitzen und verschenken. Dies ist der deutlichste inhaltliche Eingriff Zweigs ins Original. Dem Burgtheaterdramaturgen Erhard Buschbeck, der sich wundert, wie ein „so seriöser Mann ein solches Stück" schreiben könne, antwortet Zweig, „daß man gerade, wenn man die Dinge ernst nimmt, in der Farce nicht auf halbem Wege stehen bleibt" (zit. n. Dines 2006, S. 189). Schon Zweigs Freunde staunten 1926, „in dieser lieblosen und freien Komödie nichts von dem ‚sittlichen Ernst' und der leidenschaftlichen Gründlichkeit zu finden, die angeblich meine andern Werke auszeichnet, aber sie beschworen mir ehrlichst, sich äußerst gut bei der Lektüre amüsiert zu haben" (zit. n. Beck 1987, S. 563). Alberto Dines weist darauf hin, dass Jonson sich auf einen antiken Stoff und auf ein Drama Christopher Marlowes bezieht. Bemerkenswert ist, dass Dines die Entstehungsgeschichte der Komödie „auf die Politik" zurückführt. Zweig sei „ein Schwamm, der alles aus seiner Umgebung aufsaugt. Die burleske Geschichte des Schlaubergers, der seinesgleichen hereinlegt, ist jeden Tag in den Zeitungen nachzulesen." (Dines 2006, S. 189) Dines verweist auch auf einen Brief an Rolland, in dem Zweig seine Gekränktheit zum Ausdruck bringt, dass Jules Romains' *Volpone*-Bearbeitung in Frankreich eine so große Aufmerksamkeit findet (vgl. S. 189).

Von einigen Ausnahmen abgesehen (vgl. Apfelthaler 2007; Meister 2013; Rovagnati 2011; Larcati 2013) vernachlässigte die Forschung Zweigs Theatertexte lange; diese fanden bestenfalls Erwähnung im Kontext der Interpretation anderer Arbeiten Zweigs. In den letzten Jahren hat sich dies durch eine genauer fokussierte Zweig-Forschung geändert. So erschien 2013 der Band *Zweigs Theater*, in dem Beiträge eines vom Stefan Zweig Centre Salzburg und dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien veranstalteten Symposiums veröffentlicht wurden, die den neuesten Stand der Forschung präsentieren (vgl. Peter/Renoldner 2013).

Neben den Relationen zwischen Vorlage und Bearbeitung (Jonson, Tieck, Zweig) wäre im Rahmen der Rezeption in der Literatur der Blick auf die Bearbeitung von Jules Romains zu richten, sowohl was seine Bearbeitung für das Theater als auch jene für das Drehbuch der französischen Verfilmung (USA, 1947) betrifft (→ VI.7.3 Verfilmungen; VIII.3 Filme).

Stefan Zweig

Zweig, Stefan (1978): Unbekannte Briefe von Stefan Zweig an den Verlag Wremja, Leningrad. In: Neue deutsche Literatur 26/12/1978, S. 99–128.

Zweig, Stefan (1984): Briefe an Freunde. Hg. v. Richard Friedenthal. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (1987): Der erneuerte Volpone. Zur Uraufführung am Burgtheater. In: Ders.: Ben Jonson's ‚Volpone' und andere Nachdichtungen und Übertragungen für das Theater. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 562–563.

Zweig, Stefan (1987): Volpone. Eine lieblose Komödie in drei Akten von Ben Jonson. Frei bearbeitet. In: Ders.: Ben Jonson's ‚Volpone' und andere Nachdichtungen und Übertragungen für das Theater. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 261–353.

Zweig, Stefan (2000): Briefe. Bd. III: 1920–1931. Hg. v. Knut Beck u. Jeffrey B. Berlin. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Zweig, Stefan (2013): Ben Jonson. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 140–143.

Weitere Literatur

Apfelthaler, Vera (2007): Das Theater als europäische Anstalt. Theaterverständnis und kulturelles Kapital bei Stefan Zweig. In: Gelber, Mark H. (Hg.): Stefan Zweig Reconsidered. New Perspectives on his Literary and Biographical Writings. Tübingen: Niemeyer, S. 193–201.

Beck, Knut (1987): Nachwort. In: Zweig, Stefan: Ben Jonson's ‚Volpone' und andere Nachdichtungen und Übertragungen für das Theater. GWE. Hg. v. Knut Beck. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 555–569.

Bergson, Henri (1988): Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Frankfurt a.M.: Luchterhand.

Dines, Alberto (2006): Tod im Paradies. Die Tragödie des Stefan Zweig. Frankfurt a.M. u.a.: Edition Büchergilde.

Larcati, Arturo (2013): Die Dramen von Stefan Zweig. Ein kritischer Überblick. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 29–52.

Larcati, Arturo (2014): Stefan Zweig als Autor von Dramen und sein Verhältnis zu den Salzburger Festspielen. In: Renoldner, Klemens (Hg.): Stefan Zweig – Abschied von Europa. Wien: Brandstätter/Theatermuseum, S. 187–199.

Matt, Peter von (2006): Die Intrige – Theorie und Praxis der Hinterlist. München: Hanser.

Matuschek, Oliver (2008): Stefan Zweig. Drei Leben – Eine Biographie. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Meister, Monika (2013): Theater als Paradigma kultureller Identität und Krisensymptom. Stefan Zweigs „lieblose Komödie" *Volpone*. In: Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 87–100.

Pache, Walter (2007): Nachwort. In: Jonson, Ben: Volpone, or The Fox. Stuttgart: Reclam, S. 307–341.

Peter, Birgit/Renoldner, Klemens (Hg.) (2013): Zweigs Theater. Der Dramatiker Stefan Zweig im Kontext europäischer Kultur- und Theatergeschichte. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Prater, Donald A. (1981): Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen. München, Wien: Hanser.

Prater, Donald A./Michels, Volker (2006): Stefan Zweig. Leben und Werk im Bild. Frankfurt a.M.: Insel.

Renoldner, Klemens/Holl, Hildemar/Karlhuber, Peter (Hg.) (1993): Stefan Zweig. Bilder, Texte, Dokumente. Salzburg u.a.: Residenz.

Richter, Helene (1927): Ben Jonsons *Volpone* und sein Erneuerer Stefan Zweig. In: Shakespeare-Jahrbuch 63/1927, S. 184–254.

Rovagnati, Gabriella (2011): Stefan Zweig und das elisabethanische Zeitalter. In: Gelber, Mark H./Ludewig, Anna-Dorothea (Hg.): Stefan Zweig und Europa. Hildesheim u.a.: Olms 2011, S. 149–164.

Zweig, Friderike Maria (1948): Stefan Zweig. Wie ich ihn erlebte. Berlin-Grunewald: Herbig.